

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
ODSJEK ZA INDOLOGIJU I DALEKOISTOČNE STUDIJE



DIPLOMSKI RAD

ZNAČAJ I RAZVOJ NAṬARĀJE OD CIDAMBARAMA

Studentica: Iva Gjурkin

Mentorica: mr. sc. Klara Gönc-Moačanin

Zagreb, lipanj 2012.

Sadržaj:

1.	UVOD: NAṬARĀJA – DEFINIRANJE POJMA	1
2.	IKONA.....	5
2.1.	IKONOGRAFSKA OBILJEŽJA ĀNANDA-TĀṆDAVE.....	5
2.2.	POVIJESNI RAZVOJ IKONE	8
2.3.	ZNAČAJ IKONE.....	17
3.	NAṬARĀJA U HIMNAMA ŚIVISTIČKIH PJESNIKA.....	27
3.1.	ZAČECI IDEJE NAṬARĀJE U TAMILSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	27
3.2.	ZNAČAJ NAṬARĀJE U HIMNAMA ŚIVISTIČKIH PJESNIKA.....	30
4.	MIT.....	36
4.1.	MIT O NAṬARĀJI U <i>CIDAMBARAMĀHĀTMYI</i>	36
4.2.	ZNAČAJ <i>LINGE</i> U MITU O DĀRUVANI.....	38
4.3.	ULOGA <i>TAPASA</i> I <i>KĀME</i> U MITU O DĀRUVANI.....	40
4.4.	PREOBLIKOVANJE MOTIVA KASTRACIJE U MOTIV PLESA.....	45
4.5.	NAṬARĀJA KAO <i>PRAVṚTTI</i> I <i>NIVṚTTI</i>	49
5.	KULT NAṬARĀJE U CIDAMBARAMU.....	52
5.1.	SMJEŠTAJ CIDAMBARAMA I NJEGOVE OPĆE ZNAČAJKE.....	52
5.2.	OBLIKOVANJE KULTA U CIDAMBARAMU.....	54
5.3.	ULOGA DINASTIJE CŌĻA U ŠIRENJU KULTA.....	60
6.	ZAKLJUČAK.....	67
	Literatura.....	68
	Izvori slika.....	71

1. UVOD: NAṬARĀJA – DEFINIRANJE POJMA

Naṭarāja je jedan od vidova Śive – boga koji, od razdoblja purāṇskog brahmanizma¹ do danas, u indijskoj religioznoj i filozofskoj misli predstavlja jedan od prikaza apsoluta.² Śiva

¹ *Purāṇe* su enciklopedijski priručnici vjerskog i svjetovnog znanja po kojima je nazvano drugo razdoblje brahmanizma – purāṇski brahmanizam. Prvo razdoblje brahmanizma naziva se i vedizam – po svetim tekstovima koji ga obilježavaju, *Vedama*. *Vede* se smatraju božanskom objavom koju su čuli vedski mudraci, *ṛṣiji*, te se tako naziva *śruti* – slušanje. *Purāṇe*, međutim, nisu objava, već *smṛti* – pamćenje ili predaja. Vedizam se datira otprilike između sredine drugog tisućljeća pr.K. i sredine prvog tisućljeća pr.K., tj. od dolaska Arijava na područje Pañjāba pa do rođenja Buddhē. Purāṇski brahmanizam počinje oko polovice prvog tisućljeća pr.K. a traje čitavo prvo tisućljeće po K. (Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 13. i 25.)

Vedizam je obilježen žrtvom, anikoničnošću, žrtvenikom koji se gradi za određenu žrtvu i potom obredno ruši, vjerom u besmrtnost na onom svijetu (svijetu bogova) zbog koje se žrtva obično i provodi, te naglasku na važnost potomstva. Vedski panteon broji trideset i tri boga koji su nepotpuno antropomorfizirani; ovo mnoštvo bogova nije politeizam, već katenoteizam – štovanje svakog pojedinog boga kao najvišeg u trenu u kojem se slavi. Temeljni pojam Veda nije moć, već *ṛta* – red, ustroj ili pravda, kojega su bogovi čuvari i provoditelji. (Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 14.-21.)

Purāṇski brahmanizam obilježen je pomakom od žrtve k hramskom štovanju; štovanje vedskih bogova opada, a na vrh se panteona uzdižu bogovi koji su u ranim vedskim tekstovima (*Rgveda*) slabo spominju, iako se pod kraj vedizma već definiraju kao aposlutni: Śiva i Viṣṇu. (npr. Śiva u *Śvetāśvataropaniṣad* (Kramrisch, Stella: *Śiva*, u *The Encyclopedia of Religion*, str. 339.), Viṣṇu u *Mahānārāyaṇopaniṣad* (Knipe, David M.: *Viṣṇu and avatāras* u *Encyclopedia of India*, str. 217.)) Prvi tekstovi purāṇskog brahmanizma veliki su indijski epovi, *Mahābhārata* (4.st. pr.K – 4.st. po K) i *Rāmāyaṇa* (3.st. pr.K – 3.st. po K). Većina mitova i legendi koje opisuju purāṇe već se nalaze u *Mahābhārati*, koja je ep samo po obliku te u stvarnosti predstavlja kompendij junačke poezije, mitova, narodnih legendi, brahmanističkog prava i sl. Najstarije *purāṇe* poznajemo po zapisima koji su poprimili poznat nam oblik između 4. i 6. stoljeća po K, za vladavine dinastije Gupta; broji ih se osamnaest i zajedno se nazivaju *Mahāpurāṇe* (velike *purāṇe*). Većinom se mogu podijeliti na šivističke i viṣṇuističke. Pored njih postoji i niz manjih *purāṇa* (*upapurāṇe*) koje su se sastavljale sve do 10. stoljeća. (Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 25.-27.)

Treće razdoblje brahmanizma naziva se tantrički brahmanizam – po tekstovima koji ga obilježavaju, *tantrama*. Tantrički je brahmanizam ranosrednjovjekovna sinteza brahmanizma koja je cvala između 7. i 12. stoljeća, iako su se tantrę sastavljale čak do 18. stoljeća. Tantrizam je u suštini brahmanistička interpretacija pučkih, mjesnih i domorodačkih kultova i običaja. Mnoštvo tantričkih sljedbi (i njihovih tekstova) može se grubo podijeliti na šivističke, viṣṇuističke i śaktističke. Śaktizam kao vrhovnu silu univerzuma poima božicu, Śakti, koja stoji uz svog boga (Śiva); Śiva je pritom pasivni princip, vječnost, a Śakti aktivni princip ili vrijeme. (Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 41.-45.)

Četvrto razdoblje brahmanizma naziva se mlađi brahmanizam, hinduizam ili *bhakti*. Javlja se u 6. stoljeću na dravidskom jugu Indije, a pri kraju prvog tisućljeća širi se na sjever gdje doživljava procvat i daje oblik štovanju boga kakvo je manje-više poznato danas. *Bhakti* se može podijeliti na *nirguṇ-bhakti* – predanost vrhovnom biću bez svojstava, i *saguṇ-bhakti* – predanost vrhovnom bogu sa svojstvima. U *saguṇ-bhaktiju* vrhovni bog i dalje je najčešće Śiva ili Viṣṇu (iako češće kao Kṛṣṇa, *avatāra* Viṣṇuov koji se i sam poima kao apsolut), no pristup bogu znatno se mijenja: u *bhaktiju* nije toliko važno znanje (*jñāna*) ni djelovanje (*karman*) koliko čista emotivna predanost izabranom osobnom bogu. Tekstovi *bhaktija* nisu priručnici već mistična poezija koja uglavnom govori o zanosu i ekstazi sjedinjenja s bogom ili tuži zbog odvojenosti od njega. (Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 67.-73.)

Valja imati na umu da navedene granice, posebno vremenske, nipošto nisu čvrste. Učenja jednog razdoblja ili sljedbe utjecala su na druga u neprestanom dijalogu, što je i dovelo do mnoštva vidova božanstava, mnoštva inačica mitova i legendi te pretapanja obilježja jednog boga u drugo. To će biti vidljivo i u ovom radu: Naṭarāja čuva elemente svih navedenih razdoblja brahmanizma, od elemenata mita preuzetih od vedskih bogova do predanosti *bhaktija* u himnama Naṭarāja.

² Drugi su Viṣṇu i Devī (Velika Božica), ali ne i Brahmā. Zimmer to objašnjava time što apsolut koji se u *upaniṣadima* naziva *brahmanom* nije muškog ili ženskog roda, već srednjeg – što znači da je bipolaran i da može biti simbolički prikazan kao antropomorfizirano božanstvo tek ako nosi paradoksalne atribute. Budući da je Brahmā stvoritelj te tako predstavlja tek jednu stranu života, stranu kreacije, on ne može poslužiti toj ulozi; isto tako to ne mogu ni vedski bogovi prirode i *ṛte*, kojima su svima dodijeljena određena ograničena djelovanja. To mogu, tvrdi Zimmer, tek Śiva, Viṣṇu i Śakti kao božica majka u svim svojim

je u isti mah imanentan i transcendentan, on je u svim stvarima i sve ih nadrašta. Opisuje se s dvadeset i pet ili šesnaest (ovisno o tradiciji) zaigranih manifestacija – *līlā-mūrti* – i u suštini prikazuje u pet vidova:³

- *anugrahamūrti* – dobroćudna manifestacija
- *saṃhāramūrti* – destruktivna manifestacija
- *bhikṣāṭanamūrti* - lutalica
- *nṛttamūrti* – kralj plesa
- *maheśvaramūrti* – veliki gospodin, gospodar, bog

Śiva nosi stotine imena i ima mnoge vidove.⁴ Između ostalog, on je Naṭeśvara, gospodar plesa, ili Naṭarāja, kralj plesa, koji s Dakṣinamūrtijem dijeli mnoge osobine, kako svog značaja, tako i podrijetla. Ikonografski prikaz Śive kao gospodara plesa zove se *nṛtyamūrti* – plesni oblik. *Nṛtyamūrtiji* Śive mogu se naći po čitavoj Indiji, no na njenom se jugu oblikovala danas možda najpoznatija njegova inačica: Naṭarāja.⁵ Śiva Naṭarāja pokrovitelj je plesa, glazbe i *nāṭye*; ⁶ prema predaji, Śiva je Bharati, legendarnom autoru

oblicima – jer samo oni koji nose i kreativne i destruktivne osobine transcendiraju u sebi dualnost života i stvaraju od suprotnosti sklad. (Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 124.)

³ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 126.

⁴ Najčešće se prikazuje kao *līṅga* – što je *dhruva* - njegov nepomičan i ujedno temeljni oblik naspram kojeg su svi ostali oblici sekundarni. (Zimmer, op.cit., str. 126.) Ognjeni *līṅga* iz mitova može se shvatiti kao *axis mundi* ili kao munja (*vajra*) koja oploduje zemlju i stvara život – jer oganj se smatra živototvornim. (Zimmer, op.cit., str. 128.) Śiva sa svojom družicom Pārvaṭī / Saṭī / Umā / Devī čini dvojstvo Śiva-Śakti koje se prikazuje i kao *līṅga* u *yonī*, a zajedno predstavlja majku i oca univerzuma. U tom su obliku prva manifestacija apsoluta, pri čemu je *līṅga* muška energija koja se shvaća kao pasivna vječnost, a *yonī* ženska energija ili dinamičnost vremena – no oboje nužni i nerazdvojni, u suštini jedno. (Zimmer, op. cit., str. 135.)

Svi antropomorfní Śivini oblici su *cala* - pomični, u kretanju – zato što se za vrijeme svetkovina nose u procesijama. Antropomorfní Śiva je Rudra, vedski gromovnik i strijelac; Ardhanārīśvara, gospodin koji je napola žena (zato što u svom androginom vidu spaja u sebi muški i ženski princip); Paśupati, gospodar zvijeri (koje su zapravo ljudske duše); Śaṅkara, dobrotvor; Bhairava, strašni; Kālasaṃhāra, uništitelj vremena (jer on stvara i uništava svijet pojavnosti koji obitava u vremenu); Gaṅgādhara, koji podržava Gaṅgu (jer ju je po legendi pustio da proteče kroz njegovu kosu kada je, spuštajući se s neba, prijetila da žestinom svog tijeka pomori život na zemlji); Candraśekhara, bog s mjesecom u kosi; Somāskanda, otac Skandin i gospodar Umin; Śikhareśvara, gospodar vrhunca; (Zimmer: op. cit., str. 126.) Yogeśvara, gospodar *yoge*; Kāmeśvara, gospodar želje; (*Brahmāṇḍa* 4.14.18-21, prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 24.) Liṅgodbhava, koji izvire iz *līṅge*, zato što rađa sebe sama. (Zimmer: op. cit., str. 128.-129.) Kao učitelj *yoge*, glazbe (*vīṇā*) i znanja uopće (*jñāna*), dakle kao onaj koji prenosi učiteljima znanje *śāstri*, u južno indijskoj umjetnosti posebno je poznat kao Dakṣinamūrti. (Chakravarti: *The Concept of Rudra-Śiva through the Ages*, str. 62.)

⁵ Chakravarti, op. cit., str. 63.

⁶ *Nāṭya* je klasično indijsko kazalište koje je svoj procvat doživjelo u vrijeme dinastije Gupta (320.-550.) – dakle, u vrijeme razvoja gradova i obrazovanog građanskog sloja. Iako je *nāṭya* izumrla umjetnost, prema *Nāṭyaśāstri* (prvom teorijskom djelu koje se bavi kazalištem i teorijom umjetnosti uopće, nastalom u prvim stoljećima nove ere) i prema sačuvanim dramskim tekstovima može se zamisliti kako je izgledala. *Nāṭya* je *gesamtes kunstwerk*, umjetnički oblik koji spaja u sebi sve ostale umjetnosti: dramski tekst, koji je književno umjetničko djelo, glazbu, ples, glumu, scenografiju i kostimografiju. I od pisca (*kavi*) i od publike, kao i svih koji su bili dio izvedbe predstave, zahtijevala se visoka obrazovanost koja je uključivala duboko poznavanje jezika i umjetnosti. (Gönc-Moačanin: *Izvedbena obilježja klasičnih kazališnih oblika: grčka tragedija – indijska nāṭya*

Nāṭyaśāstre, prenio znanje o svim ovim disciplinama i tako ustanovio umjetničku tradiciju u Indiji. *Nāṭyaśāstra* opisuje svaki pojedini oblik (*mūrti*) Śive u plesu,⁷ što zajedno čini 108 *karaṇa* ili plesnih figura. 108 *karaṇa* prikazano na *gopuri*⁸ hrama u Cidambaramu, posvećenom Naṭarāji, većinom je podudarno sa 108 *karaṇa* opisanih u *Nāṭyaśāstri*.⁹ Prema istom tekstu, postoje dvije temeljne vrste plesa: *lāsya*, blag, ženski ples, i *tāṇḍava*, žestok, muški ples. Śiva se smatra majstorom oba oblika.¹⁰

Do sad navedena obilježja, međutim, teško da značajno sužavaju značenje pojma koji je jedno od imena Śive. Prema Zvelebilu, naslov Naṭarāja može, kao prvo, označavati jednostavno onoga koji voli ples – i kao takav Śiva se zove i Naṭeśa, Naṭeśvara, Nṛtyapriya, Nityanṛtya, itd. Drugo, uže značenje je zapravo epitet koji se izjednačava s jasno definiranim oblikom plesa karakterističnim za južnu Indiju, posebno za Tamil-nāḍu: *ānanda-tāṇḍavu*, ples blaženstva – ili točnije, Śivu u *ānanda-tāṇḍavi*.¹¹

Ikonografski Zvelebil razlikuje tri tipa Naṭarāja :

1. bilo koji prikaz Naṭarāja, bez obzira na *karaṇu*
2. prikaz Naṭarāja u *bhujāṅga*trāsita i *bhujāṅgāñcita karaṇi*
3. kanonizirani Naṭarāja u *ānanda-tāṇḍavi*. U natpisima dinastije Cōḷa on je Ātavallāṇ, onaj koji se ističe u plesu – bog Cidambarama, ili Kūttapperumāṇaṭaikaḷ, vrhovni bog plesa.

Posljednje je značenje ono kojem se obraćamo u daljnjem tekstu. Naṭarāja u *ānanda-tāṇḍavi* predstavlja kompleksan koncept koji zauzima posebno mjesto među mnogim licima Śive - ikonografski, mitološki, kulturološki i filozofski. Kult Naṭarāja usredišten je u Cidambaramu pored Pondicherryja u Tamil-nāḍuu, njegov značaj opisan u himnama tamilskih śivističkih pjesnika, njegov mit opisan na sanskrtu u *Cidambaramāhātmyi* i u njejoj kraćoj inačici na tamilskom u *Kōyilpurāṇi*.¹²

– *japanski nō*, str. 99.-109.) *Nāṭya* je, kada su tekstovi otkriveni zapadu, oduševila Schillera i Goethea; posljednji je prema prologu Kālidāsine *Śakuntale* napisao prolog svog Fausta. (Gönc-Moačanin, op. cit., str. 157.-158.)

⁷ Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 74.

⁸ *Gopura* – urešene dveri hrama

⁹ Chakravarti, op. cit., str. 63.

¹⁰ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 171.

¹¹ Zvelebil: *Ānanda-tāṇḍava of Śiva – Sadānṛttamūrti*, str. 6.

¹² Rao: *Elements of Hindu Iconography Vol II*, str. 235.; Coomaraswamy: *The Dance of Śiva*, u *The Dance of Śiva*, str. 68. *Kōyil* na tamilskome znači hram. Kada se koristi bez određenog imena, podrazumijeva se da se misli na Cidambaram. O navedenim tekstovima više će riječi biti kasnije.

Cilj je ovog rada pružiti što širu sliku razvoja i značaja Naṭarāje od Cidambarama na području ikonografije, mitologije, filozofije, religije i povijesti. Svako navedeno polje nosi drugu razinu značenja i ima svoj relativno nezavisan razvoj; svako se od polja na ovoj ili onoj razini isprepliće sa svima ostalima. Ovaj je rad pokušaj razvrstavanja tih polja i pronalaska njihova izvora i značenja.

Što se tiče razloga izabiranja Naṭarāje kao teme rada, on je sasvim osobne prirode. Od svih bogova brahmanizma Šiva mi je uvijek plijenio najviše pažnje, možda upravo zbog svoje u-sebi-suprotne prirode koja zrcali kako ljudskost tako i univerzum. On ne može biti obuhvaćen samo razumom, iako nas razum može odvesti podaleko u tumačenju njegove prirode i uloge u ljudskoj svijesti. Značenje te uloge uvijek mi se iznova postavljalo prilikom promatranja ikone Naṭarāje, meni osobno najljepšeg prikaza božanstva u liku. Potraga za značenjem, čini se, uvijek kreće od iste točke, od ljepote koja privlači oko i postavlja pitanja o svrsi. I iako je pitanje svrhe ljepote staro koliko i povijest ljudske misli, i iako su odgovori na njega različiti i nedokazivi – ono što ljepota uvijek čini je privlači: određena slika privlači određeno oko i potom um iza oka postavlja pitanja. Neki su odgovori osobni i nepodjeljivi; neki pripadaju onoj univerzalnoj, arhetipskoj razini značenja koju ispreda mit i simbol i koju filozofija kuša prevesti u pojmove dostupne razumu. Upravo toliko može se podijeliti i prenijeti riječima – no potraga završava, na neki način, upravo tamo gdje je i počela, na mjestu ljepote koja je nijema i gluha na pitanja. U našoj kulturi kažu da je ljepota u oku promatrača; ako je tako, tada nije ljepota objekta ta koja zapravo privlači, već subjekt traži vlastitu ljepotu u zrcalu koje daje obećanje najvećeg razumijevanja vlastita odraza. Ono na što oko nailazi je oblik koji je nužno ograničen; ono što nalazi iza oblika ograničeno je samo sposobnošću našeg shvaćanja. Možda je upravo u tome svrha ljepote: da iscrpi um i utiša pitanja, da ostane samo nijemi dijalog objekta i subjekta, ljepote i tragača za njome, i napokon, da i taj dijalog utihne i ostane, kao što šivistički pjesnici predlažu, samo ples na spaljivalištu srca.

Zato, iz poštovanja prema slici i njenoj ljepoti, započinjem potragu od ikone i idem slijedom kojim me vodila: od povijesnog razvoja ikone i značenja svakog elementa skulpture Naṭarāje, preko himni Naṭarāji šivističkih pjesnika do mita o Naṭarāji i razvoja kulta u Cidambaramu.

2. IKONA

3.1. IKONOGRAFSKA OBILJEŽJA *ĀNANDA-TĀṆḌAVE*

Śiva Naṭarāja jedna je od najpoznatijih ikona na svijetu. I prije no što se značenje koje prenosi razotkrilo zapadnoj kulturi prije gotovo stotinu godina, njena je neporeciva estetika plijenila pažnju, nagnavši Rodina da o njoj napiše ogled pun divljenja.¹³ U samoj je Indiji načinjeno više ikona Naṭarāja od bilo kog drugog božanstva ili vida božanstva, a danas predstavlja redovan dio svadbenog poklona i ima svoje mjesto u gotovo svakom indijskom domu.¹⁴

Ikona Śive Naṭarāja zauzima posebno mjesto u hramovima diljem južne Indije.¹⁵ Prikaz Śive u *ānanda-tāṇḍavi* kanoniziran je oko 10. stoljeća na području Perumpaṛappuliyūra i Tillaija ili Cidambarama, pod imenom Naṭarāja na sanskrtu te Āṭavallāṇ na tamilskom. Iako je započeo je kao lokalni vjerski pokret, vrlo se brzo raširio po čitavom jugu Indije.¹⁶

Tragovi Śivina plesa u ikonografiji mogu se pratiti i do prije razdoblja vladavine dinastije Gupta (320.-550.), no ovdje ćemo u obzir uzeti samo one oblike Śive koji su zaista vezani uz *ānanda-tāṇḍavu* – što znači da nose sljedeća nužna i dovoljna obilježja:¹⁷

1. Apasmāra-puruṣa ili Muyalakaṇ - demon neznanja ili zaborava na čijim leđima Śiva pleše; u kanoniziranim oblicima leži tako da gleda na Śivinu desnu stranu.

2. Desna noga lagano je savijena i počiva na Apasmāri, lijeva je uzdignuta i okrenuta prema desnoj u *bhujāṅga-trāsita-karaṇi*.

3. Kosa je u obliku *jaṭamukuṭe* – vijori u divljem plesu, u zamršenim uvojcima *yogina*, urešena cvijećem, lubanjom, kobrom, polumjesecom i Gaṅgom u liku polužene-polurijeke.

4. Śiva ima četiri ruke: gornja desna drži *ḍamaru* ili *tuṭi*, donja desna je u *abhaya-mudri*, gornja lijeva drži plamen (san. *agni*, ta. *aṅki*, *akkiṇi*), a donja lijeva je u *gaja-hasti*.

5. U desnom je uhu muška *makara kuṇḍala*, u lijevom obična naušnica seoskih žena.

¹³ Vidi Rodin: *The Dance of Shiva*

¹⁴ Thapar: *Icons in Bronze*, str. 86.

¹⁵ Rao, op. cit., str. 229.

¹⁶ Zvelebil, op. cit., str. 2.

¹⁷ Zvelebil, op. cit., str. 7.-8.

6. Preko tijela nosi svetu uzicu, kao i uobičajen nakit: ogrlice, narukvice, nanogvice.
7. Nosi svojstvene ukrase kao što su pojas što vijori oko struka i lanac sa zvončićem oko desnog gležnja.
8. Oko vrata nosi zmiju, kao i još jednu oko desne ruke.
9. *Prabhāmaṇḍala* ili *tiruvāśi* krug je plamenova što raste iz lotosova podnožja. Ovaj element često nedostaje u ranijim prikazima.

Ikonografski, Naṭarājīn ples je *pañca-kṛtyā-parama-ānanda-tāṇḍava* – dinamički ples najvišeg blaženstva koji simbolizira pet djelovanja (o čemu će se pobliže govoriti kasnije). Pojam *tāṇḍava* prvi se put spominje u *Nāṭyaśāstri*, gdje se ime plesa, *tāṇḍava*, tumači time što mu je svjedočio, klasificirao ga i definirao jedan od Śivinih pratitelja imenom Taṇṭu.¹⁸ Etimološki, ime je identično tamilskoj riječi *tāṇṭavam*, što znači skakanje, poskakivanje (iz korjena *tāṇṭu* – ta. skakati, preskakati, plesati). *Ānanda-tāṇḍava* se ponekad naziva i *sadātāṇḍava* – neprestani kozmički ples, i *Gauritāṇḍava* – jer mu svjedoči Gauri-Śivakāmi (Śivina božica).¹⁹

Tehnički i ikonografski, *ānanda-tāṇḍava* je jedan od *bhujāṅganatana* – plesova koji uključuju zmiju. Obilježen je stavom u kojem je jedna noga na tlu, dok je druga uzdignuta, kao da uzmiče od zmije. Iako se ovaj stav kasnije često izjednačava s imenom plesa, izvorno je riječ o tri različite *karaṇe* opisane u *Nāṭyaśāstri*: *karaṇa* broj 24. pod nazivom *bhujāṅgaatrāsita*, broj 25. pod nazivom *bhujāṅgalalita*, te broj 40. pod nazivom *bhujāṅgāñcita*. Prva i treća *karaṇa* odnose se na stav u kojem se plesač postavlja kao da se prepao zmije i čini se nestabilnim.²⁰

Najstariji prikaz ove *karaṇe* je iz 7. st., u spiljskom hramu Pallava u Sīyamaṅgalamu, sjeverni Arcot. Zvelebil smatra da je ovo proto-*ānanda-tāṇḍava*: iako donekle nalikuje kanonskom prikazu, nema Apasmāre, ruka nije ispružena preko tijela, umjesto plamena nalazi se sjekira, itd. Slični se prikazi nalaze u Tañjāvūru i na panelima Cidambarama – ali ni jedan od njih nije prikaz *ānanda-tāṇḍave*. *Karaṇa* kojom se prikazuje *ānanda-tāṇḍava* ne nalazi se u *Nāṭyaśāstri*, nastaloj u prvim stoljećima nove ere, već je kanonizirana mnogo kasnije, tek oko 10. stoljeća. Tri gore spomenute *karaṇe* iz *Nāṭyaśāstre* po Zvelebilu se tako trebaju shvatiti isključivo kao *karaṇe* iz kojih je stapanjem došlo do ikonološko-ikonografskog koncepta *ānanda-tāṇḍave*. Formalno, ona je najpopularniji prikaz Naṭarāje i kao takva po

¹⁸ *Nāṭyaśāstra* IV 263-264.

¹⁹ Zvelebil, op. cit., str. 2.-3.

²⁰ Zvelebil, op. cit., str. 6.-7.

Zvelebilu predstavlja jedan od mogućih rezultata razvoja ove vrste plesa – ali ne i jedini. Ideološki, *ānanda-tāṇḍava* je s vremenom izgubila svaku vezu sa zmijom te je ostala samo konvencija uzdignute noge – bez koje, međutim, *ānanda-tāṇḍava* ne postoji. Pored toga, *Ānanda-tāṇḍava* je strogo formalizirana i kodificirana te vezana uz mit i određeno mjesto – Cidambaram. Ukratko, *ānanda-tāṇḍava* Śive Naṭarāje je mitološki, konceptualno, ikonološki i ikonografski, kao i po lokalitetu, rezultat južno indijskog, indo-dravidskog razvoja.²¹



²¹ *Ibid.*

Slika 1: Šiva u *bhujāṅgaṭrāsita-karaṇi* sa stupa u spiljskom hramu u Sīyamaṅgalamu, dinastija Pallava, 7. st.

3.2. POVIJESNI RAZVOJ IKONE

Najpoznatiji prikazi Naṭarāje brončane²² su skulpture iz razdoblja dinastije Cōḷa koja je vladala tamilskim jugom od početka 9. do kraja 13. stoljeća. Međutim, o povijesnom razvoju ikone na sasvim formalnoj razini, dakle o procesu kojim je došlo do kanoniziranja oblika popularno poznatog od vremena Cōḷa nadalje, mišljenja su oprečna.

Neki autori, kao što su Zvelebil i Sivaramamurti,²³ smatraju da se kanonizirani prikaz Naṭarāje razvio postupno kroz stoljeća iz drugih prikaza Šive u plesu. Riječ je o prikazima Šive u raznim *karaṇama* koje se mogu povezati s mitom o Naṭarāji (*ūrdhvajānu-karaṇa*, *bhujāṅgaṭrāsita-karaṇa*) ili s atributima koji se isto tako mogu povezati s mitom (Apasmāra puruṣa). Oba navedena autora smatraju da je prvi pravi ikonografski prethodnik Naṭarāje višeruki Šiva u *ūrdhvajānu karaṇi* što gazi Apasmāru – oštećena kamena figura iz Mugalrājapurama pored Bezwāḍe, Vijayavāda, Andhra Pradeś, koja se datira oko 530., za vladavine viṣṇūkuṇḍinskog kralja Vikramendre II (515.-535./534.).²⁴ Zvelebil dalje prati razvoj ikone preko kamenih prikaza Šive u plesu za vrijeme dinastije Cāḷukya (543.-753.) i za vladavine kasnih Pallava (550.-888.), te detaljno tijekom vladavine dinastije Cōḷa (848.-1279.). Zvelebil smatra da je kanonski oblik postignut simultano u kamenu i bronci za vrijeme dinastije Cōḷa u 10. stoljeću.²⁵

²² Materijal od kojeg se izrađuju metalni kipovi zapravo nije bronca – riječ je samo o ustaljenom nazivu. *Śilpaśāstre*, priručnici kojima se koriste umjetnici, navode kako je idealan materijal za izradu metalnih kipova božanstava tzv. *pañcaloha* – mješavina pet metala: bakra, srebra, zlata, mjedi i bijelog olova. Pored toga, *Śilpaśāstre* zabranjuju izradu šupljih kipova zbog uvjerenja da to donosi nesreću. Ovo uvjerenje rašireno je po čitavoj Indiji: šuplji kip je šuplji simbol i kao takav predstavlja varanje božanstva kojem je posvećen. Šuplje se ikone ipak izrađuju u praksi jednostavno zato što bi u suprotnom bile preteške da se nose u procesiji – čemu su namijenjene. U šuplji se kip stoga stavlja svitak s *mantram* koji čini njegovu vitalnu suštinu; bez njega kip je prazan i bez značaja.

Isto se tako iz praktičnih razloga kipovi najčešće ne izrađuju iz propisane *pañcalohe* već iz čista bakra ili mjedi. (Prema Sivaramamurti: *Indian Sculpture*, str. 111.-112.)

²³ Vidi Zvelebil, op. cit., i Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*

²⁴ Po Sivaramamurtiju, ova figura pokazuje spoj prikaza Naṭarāje u širem smislu sa sjevera Indije, karakterističnog po većem broju ruku, i južnog prikaza koji karakterizira Apasmāra puruṣa. (Zvelebil, op. cit., str. 12.; Sivaramamurti, *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 177.)

²⁵ Zvelebil, op. cit., str. 22.

Postoje i suprotna mišljenja: Padma Kaimal smatra da se prikazi Śivina plesa nastali prije 10. stoljeća ne mogu smatrati prethodnicima Naṭarāje. Ti se prikazi previše razlikuju od kanonizirane ikone, ističe ona: imaju i do šesnaest ruku, bubanj i oganj nedostaju, a noga nije ispružena ispred kukova.²⁶ Slično tome, Sharada Srinivasan smatra da brončani kipovi Naṭarāje nemaju preciznih prethodnika izvan tamilske regije ni u kamenu ni u metalu. Starije kamene skulpture prikazuju Śivu u *catura-tāṇḍavi* bez demona pod stopalima, kao što je skulptura dinastije Gupta iz 6. stoljeća ili skulptura dinastije Cālukya iz istog stoljeća u jugozapadnoj Indiji (Bādāmi).²⁷ Najraniji približni prikaz je iz 7. stoljeća u hramu Sīyamaṅgalam, gdje Śiva stoji u *bhujaṅga-trāsita-karaṇi*, no Srinivasan smatra da je ovaj prikaz inspiriran prije plesačem no obožavanom ikonom. Osim toga, kaže ona, postoji malo sličnih prikaza, osim slike u spilji iz Ellore u Mahārāṣṭri iz 8. stoljeća za vladavine dinastije Rāṣṭrakūṭa.²⁸

²⁶ Kaimal: *Shiva Nataraja: Shifting Meanings of an Icon*, str. 394.

²⁷ Srinivasan, Sh.: *Shiva as 'Cosmic Dancer': On Pallava Origins for the Nataraja Bronze*, str. 435.

²⁸ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 436.



Slika 2: Śiva u *catura-tāṇḍavi*, Bādāmi, dinastija Cālukya, 6. st.



Slika 3: Śiva u *bhujāṅgatrāsita-karaṇi*, Ellora, Mahārāṣṭra, dinastija Rāṣṭrakūṭa, 8. st.

Pitanje razvoja prije dinastije Cōḷa tako je nejasno; nema slaganja u tome koji elementi ikone čine prethodnike kanoniziranog oblika Naṭarāje a koji ne. Jedino oko čega ne postoji spor je to da posljednji korak kanonizacije, dakle kada su već svi ostali atributi na mjestu, predstavlja postavljanje Gaṅge u Naṭarājinu kosu 981. godine.²⁹

Razvoj ikone Naṭarāje za vrijeme dinastije Cōḷa nešto je jasniji. Vijayālaya (848.-871.), prvi od imperijalne loze Cōḷa, bio je gorljivi *śaiva* i osnovao je hram Durge u Tañjoreu. Njegovi nasljednici, Āditya I (870. – 907.) i Parāntaka I (907.-955.), nastavili su graditi hramove, uzevši za svog pokrovitelja Naṭarāju od Cidambarama. Prvi puni prikaz *ānanda-*

²⁹ Zvelebil, op. cit., str. 22.; Kaimal, op. cit., str. 408.

tāṇḍave upravo je iz vremena Parāntake I, iz uništenog hrama Saḍaiyar u Tiruccennampundi, oko 920. godine.³⁰

Prvi datirani prikaz u kanoniziranom obliku je na *devakoṣṭhi*³¹ u hramu Umāmaheśvara u Kōnērīrājapuramu, sagrađenom između 969. i 976, za kraljice majke Sembiyan Mahādevī. Kraljica je bila strastveni poklonik Šive i sagrađila je najmanje pet hramova od koji svi nose pune ikonografske prikaze Naṭarāje u *ānanda-tāṇḍavi*. Do 981. Naṭarāja u *ānanda-tāṇḍavi* postaje središnja ikona na južnom zidu *ardhamāṇḍape*³² hramova dinastije Cōḷa. Za vladavine Arumolīvaramaṇa iliti Rājarāje I (985.-1014.), koji je vladao još za života stare kraljice majke, Naṭarāja zauzima počasno mjesto na *devakoṣṭhi* južnog zida hrama. Za njegove je vladavine sagrađen hram Rājarājēśvara u Tañjoreu, remek-djelo arhitekture završeno 1009. Nakon 1000. godine, prikaz Naṭarāje u *ānanda-tāṇḍavi* širi se čitavim jugom.³³

Do 970. brončani je kip Naṭarāje po važnosti premašio sve druge procesijske kipove božanstava.³⁴ Datiranje ranih brončanih kipova, međutim, predstavlja problem zato što još uvijek ne postoji metoda kojom bi se moglo zasigurno odrediti vrijeme njihova nastanka. Zvelebil je kao najraniji datirani brončani kip Naṭarāje naveo Vṛddhācalam Kūttapperumāl (= Naṭarāja) u hramu Vṛddhagīrīśvara u južnom Arcotu iz 981. ili prije toga – dakle prije natpisa kraljice Sembiyan Mahādevī. Ovaj prikaz nosi nekanonsku sliku Gaṅge – ruka joj je podignuta namjesto u *añjali-mudri*.³⁵ Starija od nje, iako nedatirana (okvirno se smješta u prvu polovicu 10. st.), je malena figura Naṭarāje iz British Museuma. Nakon nje slijedi skulptura iz Okkūra, kanonska ali ne i elegantna. U hramu Rājarājēśvara u Tañjāvūru završenom 1010. nalazi se možda najpoznatiji brončani kip Naṭarāje koji, zajedno s Vṛddhācalam Kūttapperumālom, čini drugi datirani kip iz ranog razdoblja srednjevjekovne dinastije Cōḷa.³⁶

Ostali važniji brončani kipovi su iz hrama Kōnērīrājapuram, hrama Tirunaraiyūr, gotovo jednak prethodnom po stilu i dizajnu, i hrama Tiruppukālūr. Sva su tri stilski i ikonografski vrlo slična, tako da vjerojatno potječu iz istog ateliera iz vremena kraljice majke (970.–990.) Naṭarāja od Vedāraṇyama iz hrama Vedāraṇyēśvara možda je najsavršeniji prikaz Naṭarāje, remek-djelo južnoindijskih majstora kipara. Po kvaliteti su mu slični kipovi iz

³⁰ Zvelebil, op. cit., str. 18.; Kaimal, op. cit., str. 396.

³¹ *Devakoṣṭha* – niša u zidu hrama u koju se smješta kip božanstva

³² *Ardhamāṇḍapa* – predkomora koja čini ulaz u *garbhagrhu*, središnje svetište hinduističkog hrama.

³³ Zvelebil, op. cit., str. 19.-20.

³⁴ Zvelebil, op. cit., str. 22.

³⁵ Zvelebil, op. cit., str. 20.

³⁶ Zvelebil, op. cit., str. 21.

hrama Jñānaparameśvara u Nalūr-Tirumeyññāṇamu iz 985., te hrama Tiruvālaṅkāṭu iz 11. st., sada u muzeju u Madrasu.³⁷ Za posljednji je kip Rodin napisao: „Kao u kakvoj božanskoj kreaciji, u ovom tijelu nema traga pobune; čovjek osjeća da je sve upravo onako kako treba biti.“³⁸



Slika 4: Naṭarāja iz Okkūra, Tañjāvūr, dinastija Cōḷa, 10. st.,
Madras Museum

³⁷ Zvelebil, op. cit., str. 21-22.

³⁸ Rodin: *The Dance of Shiva*



Slika 5: Naṭarāja, hram Tiruvāṅkāṭu, dinastija Cōḷa, 11. st., Madras Museum

No valja naglasiti da Zvelebil smatra da je koncept Naṭarāje u *ānanda-tāṇḍavi* osviješten u otprilike isto vrijeme kako u kipara koji su radili u kamenu, tako i onih koji su radili u bronci.³⁹ Kimal se s time ne slaže, ukazujući na zanimljivu činjenicu da su svi kameni prikazi Naṭarāje u prvoj polovici 10. stoljeća (Naṭarāja iz hrama Saḍaiyar u Tirucchennampundi iz 920., te prikazi iz hramova Naltunai u Punjaiju oko 940, Gōmuktēśvara u Tiruvāḍuturaiju sagrađeni između 932. i 945., te Pipilēśvara u

³⁹ Zvelebil, op. cit., str. 22.

Tiruvērbūru oko 952.) rijetki i maleni, na sporednim, teško vidljivim mjestima. Pored toga, zapaža Kaimal, način izvedbe sugerira da je riječ o pokušaju prijenosa iz jednog medija u drugi – dakle, prijenosa figure izvorno izvedene u metalu u kamen. Naime, Naṭarāja je lik neprikladan za prikaz u kamenu, jer uzdignuta se noga ili slama ili treba biti nečime podbočena⁴⁰ - zbog čega Kaimal tvrdi da je Naṭarāja dosegao kanonizaciju u brončanim kipovima, te da je tek kasnije prenesen u kamen. Tome može ići u prilog Naṭarāja iz Karaivarama u okrugu Tañjāvūr, kojeg neki stručnjaci smještaju u 917. godinu.⁴¹



Slika 6: Naṭarāja, hram Bṛhadīśvara, završen 1010. pod pokroviteljstvom Rājarāja I Cōḷe. Lijepo se vidi podbočena noga, što je nužno kako ne bi došlo do slamanja kamena.

⁴⁰ Kaimal, op. cit., str. 395.

⁴¹ Datiranje je ove figure upitno zato što sadrži ikonografska obilježja koja bi ga prema dosadašnjim pretpostavkama mogla smjestiti tek u 11. stoljeće, dok datum upisan na figuri božice nađene pored figure Naṭarāja odgovara godini 917. po K. (Kaimal, op. cit., str. 396.)

Nezavisno od toga, Kaimal pretpostavlja da je u Cidambaramu morala postojati metalna figura Naṭarāje koja je kasnije izgubljena. Ikona danas prisutna u Cidambaramu najvjerojatnije nije starija od 13. stoljeća;⁴² no u pjesmama śivističkog pjesnika Appara iz 7. stoljeća Cidambaram se slavi kao hram u kojem središnje mjesto zauzima Naṭarāja, a ne *liṅga* kao u drugim hramovima Śive – iz čega Kaimal zaključuje da je barem nedugo prije toga trebala postojati brončana ikona u hramu Cidambaram. Moguće je ovaj prikaz kopiran, preko Apparovih pjesama, u brončanim ikonama kao što je Naṭarāja iz Karaivarama, te u kamenim prikazima u druge hramove kao što je Tiruccennampundi. Kaimal tako iznosi mogućnost da su poznati prikazi Naṭarāje namjerne kopije kultne ikone iz Cidambarama.⁴³

Dok Zvelebil podrijetlo ikone nalazi u dinastijama prije Cōḷa te smatra da je za vrijeme imenovane dinastije samo dosegla vrhunac razvoja i istom kanonizirana, Sharada Srinivasan smatra da je ikona Naṭarāja nastala za vrijeme dinastije Pallava. Pallave su vladali tamilskom regijom od 550. do 890. kada ih je svrgnuo Āḍitya Cōḷa (871.-907.). Kada Mahendravarman Pallava (571.-630.) u 7. stoljeću prelazi s jinizma na śivizam, na čitavom području dolazi do jačanja hinduističke ikonografije u kamenu.⁴⁴

Srinivasan ukazuje na mnoga prazna svetišta u spiljskim hramovima Mahendravarmana Pallave iz ranog 7. stoljeća. Prema udubljenjima i ostacima gipsa u nišama ona zaključuje kako su prikazi u ovim svetištima bili od drveta i žbuke. Iako su sami prikazi s vremenom propali, Srinivasan povezuje ostatke sa stihovima Appara i Sambandara iz 7. i 8. stoljeća, koji govore o *cittarima*, isposničkim poklonicima śivističke sljedbe *Śaivasiddhānte* što žive u Tillaiju gdje 'Bog plesa pleše u maloj dvorani (*Cirrapalam*).' Osim toga, Appar spominje lik plešućeg Śive koji se nosi u procesiji za svetkovine Aṣṭami, kao i Śivino 'slatko zlatno stopalo uzdignuto u plesu'.⁴⁵ Kako je najstarija struktura u Cidambaramu, *citsabhā*, malena pravokutna drvena zgrada čiji krov imitira strukturu slamnata krova, i k tome slična Draupadī Rathi u Māmallapuramu iz razdoblja dinastije Pallava (što je kamena struktura koja imitira drvenu sa slamnatim krovom) Srinivasan zaključuje kako je vjerojatno da su prve figure Naṭarāje u Cidambaramu bile od drveta – iako napominje da se ne može isključiti ni metalna ikona, izgubljena s vremenom.⁴⁶

⁴² Barrett, Douglas, *The 'Cidambaram' Nataraja*, 1981., u Chhavi 2, Rai Krishṇadāsa Felicitation Volume, ed. Anand Krishna, str. 15-20, prema Kaimal, Op. cit., str. 394.

⁴³ Kaimal, op. cit., str. 397.

⁴⁴ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 436.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

Jedan od središnjih argumenata o podrijetlu Naṭarāje za vrijeme dinastije Pallava Srinivasan nalazi u metalurškoj analizi ikona. Iako nema apsolutno točne metode datiranja metalnih artefakata, analiza omjera izotopa olova može poslužiti kao solidan temelj, zato što njihov omjer u rudi i obrađenom metalu ostaje nepromijenjen. Pored toga, mogu se izmjeriti elementi u tragovima koji govore o starosti nalazišta rude i mjestu njenog vađenja.⁴⁷

Analizirano je 130 južno indijskih metalnih ikona s raznih lokaliteta, a za 18 elemenata, od kojih je 16 analizirano za omjere izotopa olova. Nakon što su pronađene sistematske razlike u mikro-elementima, mnoge su figure nanovo klasificirane kao one koje odgovaraju, između mnogih ostalih, razdoblju dinastije Pallava ili ranije. Brončani su kipovi rijetko pripisivani Pallavama prvenstveno zbog nedostatka natpisa na istim kipovima. Međutim, kaže Srinivasan, „arheometalurška istraživanja sugeriraju da je pomak od drvenih ili terakota figura namijenjenih procesiji prema metalnim ikonama načinjen upravo unutar perioda Pallava.“⁴⁸

Profil mikro-elemenata brončanih kipova Pallava može se jasno razlikovati od profila kipova Cōḷa. Tako je pokazano da brončana skulptura Śive u *ūrdhvajānu-karaṇi*, dakle Nateše iz Kūrāma u Government Museum u Madrasu, pripada razdoblju Pallava, konkretno Parameśvaravarmanu (670.-720.). U ovom prikazu demon je okrenut prema promatraču - što je, valja napomenuti, položaj koji se češće nalazi u kamenim prikazima dinastije Pallava no Cōḷa.⁴⁹

Isto vrijedi za dvije druge figure Naṭarāje u *bhujāṅga-trāsita-karaṇi*. Prva je Naṭarāja iz Kunniyura u Government Museum, Chennai, prije pripisan dinastiji Cōḷa, a sada kasnim Pallavama, datiran oko 850. Druga je Naṭarāja iz British Museuma, koji se po analizi omjera izotopa olova datira oko 800. – što ga čini najstarijim brončanim kipom Naṭarāje dinastije Pallava. Objema figurama nedostaju rastreseni uvojci kose i raširen pojas, no zato imaju sve ostale atribute Naṭarāje. Srinivasan postulira da su se ove dvije figure razvile iz drvenih prototipa – ističući pritom sličnost s današnjim drvenim figurama Naṭarāje, koja je nesumnjivo određena kvalitetom materijala iz kojeg su načinjene: u drvetu se ne može izraditi rastresena kosa ni raširen pojas kao u metalu.⁵⁰

Srinivasan se slaže s prethodnim autorima u tome da je do iskorištenja punih mogućnosti metala u prikazu Naṭarāje došlo tek za dinastije Cōḷa – što je dodatno potvrđeno

⁴⁷ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 437.

⁴⁸ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 440.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

figurama koje i analiza metala smješta u dotičnu dinastiju.⁵¹ No istraživanje Sharade Shrinivasan pokazalo je kako je vjerojatno da je ikona sa svim ikonografskim obilježjima Naṭarāja nastala više od stoljeća ranije no što se do nedavno smatralo, i to za vrijeme druge dinastije – pokazujući time da jaz između ikone i pjesničkih prikaza nije ni približno toliko širok kao što se činilo.



Slika 7: Naṭarāja, dinastija Pallava, oko 800.,
British Museum



Slika 8: Naṭarāja iz Kunniyura, okrug
Tañjāvūr, dinastija Pallava, oko 850.,
Government Museum, Chennai

3.3. ZNAČAJ IKONE

Za indijskog vjernika svaka slika božanstva predstavlja silu božanstva; kip služi kao pomoć pri meditaciji (*dhyāna*), što se često spaja s ne-vizualnim elementima poput *jāpe* i *mantra* – ponavljanja formule, sloga ili imena boga. Formula pritom čini fino tijelo i veže se uz sluh i um; kip ili slika predstavljaju materijalno tijelo i vežu se uz vid i dodir. Zajedno, oni čine

⁵¹ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 441.

nāma-rūpa – ime i oblik koji su manifestacija jedne te iste božanske suštine. Iako je samo božanstvo izvan obje te sfere, ipak mu se putem njih može prići.⁵²

Za razliku od buddhizma i upanišadske misli, kojima, budući usmjereni na neopisivu suštinu, estetika slike ne znači ništa, *bhakti*⁵³ u punom cvatu razvija sliku kao sredstvo obožavanja. To nije pristup mudraca, isposnika koji traži poništenje jastva, već pronalaženje božanstva u svakom obliku ovog svijeta. Umjetnost postaje izraz težnje za univerzalnom ljubavlju. Umjetnost Indije tako nije umjetnost pojedinca koji izražava osobno mišljenje i sentimentalnost, već univerzalna umjetnost koje je pojedinac samo prevoditelj.⁵⁴ Odnos između umjetnika i predmeta njegova djela je dvostran: umjetnik se utječe bogu, a bog poprima oblik koji mu umjetnik podaruje. Kako kaže invokacija Šive: „Ti koji poprimaš oblik koji zamišljaju tvoji obožavatelji.“⁵⁵

Opisi i tumačenja Šivinih plesova široko su rasprostranjeni u *śilpa-śāstrama*, *āgamama*, *purāṇama* i šivističkim *stotrama*.⁵⁶ Ti se plesovi tumače različito – no svi se autoriteti slažu da je *ānanda-tāṇḍava* jedan od sedam *tāṇḍava* Šive, da se odvija u Zlatnoj dvorani Cidambarama te da je jedini ples koji predstavlja svih pet aktivnosti Naṭarāje – *pañcakriya*.⁵⁷

⁵² Sivaramamurti: *Indian Sculpture*, str. 112.

⁵³ Ovdje valja napomenuti da se Coomaraswamyjeva tvrdnja o slici može odnositi samo na *sagun-bhakti* – na predanost vrhovnom biću sa svojstvima. *Nirgun-bhakti* prezire ikonografiju zato što potiče iluziju o stvarnosti svijeta, kao i osjetila; bog se smatra apsolutom koji je izvan dometa osjetila, tako da jedini put do boga vodi iznutra. *Sagun-bhakti*, naprotiv, upravo osjetila vidi kao put do boga. Bog stvara osjetilnu stvarnost kako bi bio viđen; čovjek svoje obmane stvara sam, unutar sebe, a ne putem osjetila. Oblici svijeta tako nisu prepreka, već pomoć boga svom pokloniku, način na koji mu se bog prikazuje. (navedeno prema predavanjima mr.sc. Klare Gönc-Moačanin)

⁵⁴ Coomaraswamy: *Hindu view of art: Historical*, u *The Dance of Śiva*, str. 30.-31. Indijska umjetnost je oblik *yoge* – jer svrha *yoge* je usredotočenje uma takvo da nestaje sva razlika između objekta i subjekta. Npr. Śaṅkara opisuje graditelja strijela kao onoga koji nije svjestan ničega do posla na koji je usredotočen, ali pritom vlada svojim tijelom. (*Brahmāsūtra*, 3, 2, 10) Praksa vizualizacije jednaka je u umjetnosti i štovanju. U pristupanju božanstvu, vjernik izgovara *dhyāna-mantru* upućenu božanstvu i u svom umu oblikuje sukladnu sliku kojoj se upućuje molitva i dar. Umjetnik čini to isto, samo što on sliku iz svog uma prenosi u stvarnost crtanjem ili modeliranjem. Proces stvaranja tako je identičan s umijećem vizualizacije, mašte, koja se usredotočuje na tri principa: transformaciju načina mišljenja, identificiranje s objektom rada i živost krajnje slike. (Coomaraswamy, op. cit., str. 27.-28.) To je, napokon, i značenje grčke riječi *genius* – duh – jer genij je onaj koji stvara iz duha. Paralelno tome, Śaṅkarācārya u svom komentaru *Brahmāsūtre* navodi Brahman kao pravu temu svakog sekularnog i svjetovnog djela. (Coomaraswamy, op. cit., str. 28. bilješka 5.) Jer, *devam bhūtvā, devam yajet* – najbolje je obožavati boga tako da se postane bog. (Coomaraswamy, op. cit., str. 28. bilješka 6.) Ono što ostaje objekt ostaje nepoznato.

⁵⁵ Coomaraswamy, op. cit., str. 30. bilješka 14.

⁵⁶ Zvelebil, op. cit., str. 27. Navedeni pojmovi označavaju vrste tekstova. *Śilpa-śāstre* su priručnici za umjetnike-rukotvoritelje, *āgame* su šivistički tantrički tekstovi, a *stotre* himne bogovima koje se često nalaze uklopljene u epove, *purāṇe* ili *tantr*.

⁵⁷ Zvelebil, op. cit., str. 4. Napominjem da Zvelebil koristi oblik s kratkim a: *pañcakriya* – no *kriyā* je imenica ženskog roda i trebala bi se pisati s dugim ā.

Ples je stari oblik magije; upravo kao i *yoga*, ples vodi transu, ekstazi ili iskustvu božanskog. Ples je i čin stvaranja: budi uspavanu energiju iz koje se oblikuje svijet.⁵⁸ Čitav je svijet ples Naṭarāje kao manifestacije vječne energije u svojih pet aktivnosti:⁵⁹

1. *sṛṣṭi* – izlivanje, odvijanje, kreacija / evolucija
2. *sthiti* – održavanje, trajanje
3. *saṃhāra* – uništavanje / involucija
4. *tirobhāva* – ovijanje u veo koji je iluzija ili inkarnacija
5. *anugrahā* – oslobođenje ili spasenje putem vrhovne imanentne moći⁶⁰

Kanonizirani prikaz *ānanda-ṭāṇḍave* simbolički predstavlja ovih pet aktivnosti, spajajući pritom u sebi mnoge druge elemente iz šivističke tradicije.

Jatā je Šivina kosa prikazana obavezno dijelom kao kruna, *mukuṭa*, a dijelom puštena, bilo niz leđa u početku plesa, bilo raspršena u razigranom pokretu.⁶¹ Nikada rezana kosa označava ga kao *yogina*, isposnika među bogovima. Slika nerezane kose ponavljajući je motiv u mnogim mitovima i predstavlja nesputanu životnu snagu. Zimmer naglašava kako, suprotno tome, oni koji se odriču svijeta i postaju isposnici, briju glavu ne bi li nalikovali aseksualnom starcu – što pokazuje njihovo odricanje od tjelesnih užitaka. Ovakav se isposnik naziva *arhant* – što na sanskrtu označava onoga koji je sposoban, vrijedan (toga da bude primljen na vrata sunca).⁶² Rezanje kose rezanje je spona s vječno ponavljajućom *māyom* postojanja pojedinačnog, a oštricom razlučujućeg znanja. Naime, moć bez mjere može zadobiti samo onaj koji se odriče robovanja užicima dvojnosti, pri čem se seksualnost shvaća kao prva spona.⁶³ No budući da je koncept cjeline koja uključuje oba pola iskustva života, što je imanentno, kao i transcendentno iz kojeg imanentno izranja, Šiva ne odbacuje svoju kosu; on ne odbacuje ni svoju muškost ni život, jer oboje su, simbolički, njegovo djelo, njegov izum. Njegova se kosa divlje rasipa iz prvotne spletenosti u žestini plesa, čineći protutežu nepomućenom spokoju lica; *māyā* raznorodnih oblika širi se oko nepokretnog centra kao aureola.⁶⁴

⁵⁸ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 151.-152.

⁵⁹ Zimmer, op. cit., str. 154.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Zvelebil, op. cit., str. 26.

⁶² Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 157.

⁶³ Zimmer, op. cit., str. 158.

⁶⁴ Zimmer, op. cit., str. 166.

U njegovoj kosi nalaze se razni ukrasi. **Paunovo perje** koje ukrašava *jaṭu* povezuje Śivu s Kṛṣṇom i Muruganom,⁶⁵ kao i Śivin graciozni vid lovca, *Kirātamūrti*,⁶⁶ s *Naṭarājamūrtijem*.⁶⁷

Među uvojcima se nalazi **cvijeće**: jasmin, lotus, *dhatūra* (*Datura alba*) i *arka* (*Calotropis gigantea*).⁶⁸ Lišće *Dature* u mnogim kulturama, pa tako i u Indiji, služi kao lijek i opijat, i dok upućenima pruža vizije, za neupućene je otrov. Opijati, kao i ples, imaju važnu ulogu u svim „primitivnim“ religijama, iz jednostavnog razloga što oboje vodi transu – prekoračivanju granica svakodnevnog iskustva i doticaju s onostranim.⁶⁹

Zmija u *jaṭi* s jedne strane simbolizira transmigraciju duša, a s druge smrtni otrov. Naspram potonjega stoji **Gaṅga** koja simbolizira *elixir vitae*.⁷⁰ Ovaj motiv podsjeća na to da je jedno od Śivinih imena Gaṅgādhara: Gaṅga, prvotno odlučna da se sruči na zemlju kao uništenje, pri prolasku kroz Śivinu kosu postaje blaga davateljica života i ona koja čisti duše umrlih.⁷¹

Lubanja čini estetski kontrast ljepoti cvijeća, dok se simbolički smije onima koji misle da su bilo oni sami, bilo svijet, vječni. Ona je *memento mori* boga uništenja, donositelja smrti i razlagatelja oblika.⁷²

⁶⁵ Kṛṣṇa (tamni) je *avatāra* Viṣṇuov, jedan od najmiljenijih bogova *saguṇ-bhaktija*. U *Kṛṣṇa-bhaktiju* Kṛṣṇa se slavi kao apsolut i, kao Śiva ovdje, velik je plesač. Murugan ili Murukan je dravidski bog usko vezan uz plesove koji vode transu. Prvi tragovi *bhaktija* nalaze se upravo u himnama Muruganu u zbirci Paripāṭal, jednom od najnovijih dijelova antologije Eṭṭutokai iz razdoblja klasične tamilske književnosti *Carikam* (2. st. pr. K. – 3. st. po K). Kasnije se Murugan poistovjećuje s Kumārom, sinom Śive i Pārvaṭi, koji se naziva i Skanda, Kārttikeya i Subrahmaṇya.

⁶⁶ *Kirātamūrti* se odnosi na Śivin vid lovca iz *Mahābhārate*. Dok je Arjuna, jedan od središnjih junaka epa, vršio trapnju (*tapas*) ne bi li zadobio božansko oružje od Śive, demon Muka namjerio se na njega u liku strašnog vepra. Arjuna je ubio vepra strijelom iz svog luka, no Śiva je, pretvoren u lovca, učinio to isto – kako u želji da ga zaštiti, tako i da ga iskuša. Između junaka i boga došlo je do svađe oko toga kome pripada ulov; svađa je dovela do borbe. Ne mogavši poraziti protivnika, Arjuna je napokon shvatio protiv koga se zapravo bori, te se poklonio Śivi, a ovaj je, zadovoljan hrabrošću i snagom junaka, Arjuni poklonio svoje oružje, *paśupatāstru*. Ta je epizoda poslužila kao tema jednom od najvećih umjetničkih epova (*sargabandha*) Indije pod naslovom *Kirātārjunīya* autora Bhāraviya iz 6. stoljeća. Za opise Śive u dotičnome epu pogledati prepjev pod naslovom *The Hunter and the Hero* autora Romesha Chundera Dutta u knjizi *Lays of Ancient India – Selections from Indian Poetry Rendered into English Verse*. U pjevanjima 9, 10 i 11 lijepo je istaknuto paunovo perje u Śivinoj bujnoj kosi, luk koji je jedno od glavnih Śivinih oružja, moć boga koja je istom graciozna i strašna.

⁶⁷ Zvelebil, op. cit., str. 26.

⁶⁸ Zvelebil, op. cit., str. 26.

⁶⁹ Campbell: *The Hero With a Thousand Faces*, str. 119. bilješka 46. I opojne biljke i ples dovode do ekstaze, koja je jedno od glavnih obilježja šamanizma. Ipak Eliade naglašava da u šamanizmu *stricto sensu* nema opijata; njihova pojava označava „kvarenje“ šamanizma, tj. neposobnost šamana da dosegne ekstazu bez opijata. No sa ili bez opijata, većina se ekstatičara u Indiji izravno ili neizravno poziva na Śivu. (Eliade: *Joga*, str. 332.)

⁷⁰ Zvelebil, op. cit., str. 32.-33.

⁷¹ Campbell, op. cit., str. 119. bilješka 46.

⁷² Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 167.

Na dva su Šivina uha dvije različite **naušnice**: ženska *patrakunḍala* u obliku zlatnog palminog lista i muška *makarakunḍala* u obliku krokodila. Ovo simbolizira Ardhanārīśvaru, polumuški-poluženski vid Šive koji upućuje na sklad suprotnih principa i/ili cjelovitost božanskog.⁷³

Polumjesec u *jaṭi* je simbol ljepote i oružje Kāme, boga ljubavne želje. On je i Soma, kalež *amṛte*, tekućine koja daje besmrtnost, te tako čini ravnotežu otrovu zmije.⁷⁴ Polumjesec se naziva i *śiśu* – "tek rođeno dijete", "onaj koji brzo ili voljno raste" – jer raste hitro poput djeteta na majčinim grudima.⁷⁵ On je dakle i simbol mijene – tako da cjelovito može biti iščitan kao vječnost promjene. On je i simbol poniznosti zato što dopušta da ga nebesnici proždru iako je viši od svih njih. Kroz mjesec Šiva osigurava vječnost ljubavne želje i vremena (Kāma i Kāla) – iako ih oboje uništava, kroz mjesečeve zrake što izluđuju ljubavnike oživljava Kāmu, a kroz mjene mjeseca – *candrakāla* – obnavlja vrijeme.⁷⁶

Treće oko nalik je *tilaki* na čelu žene; predstavlja božje sveznanje i svemoć, jer njime uništava i stvara.⁷⁷

Oko pasa nosi **pojas** što vijori u pokretu, a kao nakit i *sūtru* ili *yajñopavitu* (svetu uzicu koju među ljudima nose prve tri *varṇe*⁷⁸ i svi bogovi) Šiva nosi zmije. U drevnim kultovima zmija predstavlja zemlju - ženski, materijalni princip. One su prema Campbellu materijalni ili formalni uzrok kako njegove vlastite manifestacije, tako i čitavog univerzuma i svih njegovih bića.⁷⁹ Pored toga, sveta nit predstavlja prag, vrata sunca, tako da inicirani istovremeno prebiva u vremenu i vječnosti.⁸⁰ Zmije se oko Šive omataju u spiralama, što se može čitati kao involucija i evolucija.⁸¹ Pored toga možda je dobro spomenuti da su *nāge* (zmije) u indijskoj kulturi vezane uz magiju, *yogu* (koje je Šiva meštar) i tajne nauke. „Za Indiju *nāge*, zmije, predstavljaju duhove određenog mjesta, oblik domorodačke sakralnosti. *Nāga* simbolizira ono tamno, što prethodi svakoj formi, primordijalnu svetu snagu sadržanu... u dubinama zemlje.“⁸²

⁷³ Zvelebil, op. cit., str. 26.-27.

⁷⁴ Zvelebil, op. cit., str. 27.

⁷⁵ Zimmer, op. cit., str. 167.

⁷⁶ Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 31.

⁷⁷ Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 149.

⁷⁸ *Varṇa* – san. boja, no uzima se i kao paralela pojmu kaste u zapadnoj kulturi. Prema Manuovom zakoniku *varṇe* su četiri: *brahman*, *kṣatriya*, *vaiśya*, *śūdra* – u prijevodu redom: svećenik, ratnik, seljak, i onaj koji služi prve tri kaste. Svetu uzicu koja simbolizira drugo rođenje, onoga koji je primio znanje Veda, nose svi bogovi, a među ljudima samo muškarci prve tri *varṇe*.

⁷⁹ Campbell, op. cit., str. 119. bilješka 46.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Sivaramamurti, op. cit., str. 31

⁸² Elijade: *Joga*, str. 343.-344.

Četiri Šivine ruke⁸³ nose obavezne attribute:

Gornja desna ruka nosi **bubanj** - *ḍamaru* - u obliku pješčanog sata, tipično vezan uz plesače. Zove se *uṭukkai* ili *tuṭi* na tamilskom, *uḍuka* na teluškom, a sanskrtski naziv izvodi se iz dravidskog *huḍukka*. Zvelebi ga povezuje s piktogramima indske dolinske civilizacije, što bi značilo da je kao simbol star barem 3500 godina. On označava Šivu kao šamanskog isposnika i ukazuje na njegovo pred-arijsko podrijetlo. Pored toga, Zvelebil skreće pažnju na njegov oblik - dva trokuta koja simboliziraju spoj muškog i ženskog principa.⁸⁴ Bubanj

⁸³ Prikazi boga u indijskoj umjetnosti višestruko su određeni: ravnaju se prema uputama iz *Śilpaśāstri*, prema meditaciji na boga kojeg se prikazuje, prema mitološkoj slici koja se nasljeđuje kroz generacije i neprestano usložava. Četveroruke figure Šive pojavljuju se tek poslije vladavine dinastije Kuṣāṇa (30. pr.K – 375. po K) na području Gaṅge. „Četiri ruke“ simboliziraju sposobnost za supra-normalna, dobroćudna djela koja izvodi bog u svijetu za dobrobit, sigurnost i uspon čovjeka.“ (Srinivasan, D. M.: *Many Heads, Arms and Eyes: Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, str. 156.-157.) Doris Meth Srinivasan smatra da osmoruki i četveroruki oblici Naṭarāje nose različita značenja: četveroruki kip predstavlja kozmičke ritmove cikličkog stvaranja i razaranja koje uzrokuje stvoritelj, no koji ujedno pruža vjerniku mogućnost oslobođenja od ovog ciklusa; osmoruki naglašava Šivin identitet i utjelovljenje materijalnosti svijeta i ukazuje kako i zašto stvoritelj stvara i razara svijet. (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 157, bilješka 100.) Ako kip Šive ima i više glava, slika predstavlja proces božanskog izlaska, samostvaranja. Završeno stvaranje, gotovo utjelovljenje, uvijek se prikazuje s jednom glavom i četiri ruke. (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 160.)

Šivini prikazi s osam tijela i pet glava – Viśvarūpa, sveobluki – su vedska potraga za suštinom boga i podrijetlom univerzuma. Oblik s četiri ruke i tri oka, smatra Srinivasan, je posljedica *bhaktija*, okretanja čovjeku. Jer tri oka isto su što i tisuću očiju – oboje je simbolički konačni broj koji upućuje na transcendentno, jer označava cjelinu veću od zbroja svojih dijelova, jedan koji je veći od dva; četiri ruke dotle govore o usmjerenosti na svijet pojavnosti, na imanentnu prirodu božanskog. Drugim riječima, to je pomak od *Vede* k *līti*, od slike svijeta koji se održava strogim redom žrtve i nagradi na drugome svijetu, k božanskoj igri koja se odvija u ovome svijetu. U dobronamjernoj igri bog pomaže vjerniku, kažnjava ga i putem kazne prosvjetljuje. (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 160.-161.)

Četveroruki bog je božja zemaljska manifestacija - kao takav on ili prima ljudsko obožavanje ili djeluje za dobrobit čovjeka. Tome je tako zato što je četiri broj svijeta – broj koji organizira, dovodi red u život koji se odvija na površini zemlje, horizontalno, i u četiri razine svijeta, vertikalno (zemlja, ozračje, nebo te nevidljivo više nebo). Četiri je dakle ukupnost prostora. Četiri je i broj plodnosti i sjedinjenja, već time što je matematički rezultat udvajanja. Time je četiri broj vezan uz kreativne procese koji se odvijaju u svijetu pojavnosti; jer četiri su elementa koja se mogu dokučiti čulima; peti, eter, ne može. (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 167.-168.)

⁸⁴ Zvelebil, op. cit., str. 27. Ipak valja napomenuti da nije sigurno može li se bubanj Naṭarāje povezati sa simbolom na pečatima indske dolinske civilizacije, može li se zaista tvrditi da je predarijskog podrijetla, kao ni je li Zvelebilovo tumačenje oblika točno unutar kulture o kojoj govorimo. Zvelebil je jedini (meni dostupan) autor koji donosi ovakvo tumačenje bubnja; vjerojatnije je da je riječ o arhetipskom tumačenju oblika, ne specifičnom (tj. vezanom uz kulturu iz koje proizlazi), te da je povijesno povezivanje prije temeljeno na prikladnoj paraleli no na dokazu. U svakom je slučaju riječ o pretpostavci koju još valja istražiti.

Sigurno je da je bubanj općenito šamanski instrument koji stvara ekstazu putem magije glazbe. Bubanj je mikrokozmos s tri područja – zemlje, neba i podzemnog svijeta – pomoću kojeg šaman opći s gornjim i donjim svijetom ili putuje u Središte svijeta. (Elijade: *Šamanizam*, str. 142.-145.) Korištenje bubnja u indijskoj magiji Eliade vidi kao ne-arijski utjecaj, to prije što u magiji urođeničkih naroda Indije (koja nije uvijek šamanska ali dodiruje šamanizam) bubnjevi zauzimaju značajno mjesto. (Elijade, op. cit., str. 308.) Ako se tome priroda činjenica da je riječ *ḍamaru* dravidskog (dakle ne-indoarijskog) porijekla, potom spoji s aluzijom na opijat (*dhatūra*) i napokon pribroji unutarnjoj toplini isposničkog *tapasa* koja je jedno od središnjih obilježja Šive, a koja nalazi podrijetlo u šamanskom i pred-šamanskom misticismu (Elijade, op. cit., str. 302.) - postaje očito da Šiva čuva elemente možda ne pred-arijske, no svakako ne-arijske kulture, i da ta kultura ima šamanskih elemenata. No "preživljavanje šamanske sheme u razvijenoj religiji nikako ne podrazumijeva čuvanje prvobitnog sadržaja", ističe Eliade. (Elijade, op. cit., str. 398.)

simbolički predstavlja zvuk koji prenosi govor, otkrovenje, inkantaciju, magiju, božansku istinu; on je ritam kozmosa – ritam stvaranja. Prva posljedica stvaranja je zvuk, koji se izjednačava s eterom (*ākāśa*), prvim od pet elemenata koji je manifestacija božanske supstance - najfiniji oblik materije iz kojeg se odmataju zrak, vatra, voda i zemlja. On dakle čini prvi trenutak kreacije, stvaralačku energiju apsoluta u svojoj čistoj kozmogenetskoj snazi.⁸⁵

Gornja lijeva ruka stoji u *ardhacandra-mudri*: prsti u obliku polumjeseca simboliziraju prolazni svijet, dok dlan nosi **oganj** - *agni* (ta. *tī*). Oganj je u pokretu, nalik spirali; on je *saṃhāra*, uništenje, jer njime Śiva uništava svijet na kraju *Kali yuge*.⁸⁶ Zajedno, gornje dvije ruke i opet predstavljaju kreaciju i destrukciju – dva obilježja svijeta oblika koji je božansko polje igre. U toj igri bog je nezasitan u stvaranju i uništavanju; ono je vječno, pa stoga, iz više perspektive, čini vječnu promjenu.⁸⁷

Donja desna ruka okrenuta je prema pokloniku u *abhaya-mudri*, što znači „ne boj se“. Ona simbolizira održavanje svemira i zaštitu koju bog pruža vjerniku. Donja lijeva ruka je u *daṇḍa-hasti* ili *gaja-hasti*. Naziv dolazi od toga što položaj ruke oponaša surlu slona, Ganeše, Śivina sina koji uklanja prepreke. Ona prelazi preko tijela, što označava moć i snagu, i pokazuje na uzdignutu nogu – onu spasenja.⁸⁸

Lijeva noga, uzdignuta i svijena u *bhujāṅga-trāsita-karaṇi*, predstavlja oslobođenje od *saṃsāre* (kruga rođenja i smrti) i neznanja – što je ujedno i jedinstvo s apsolutom. Desna noga stoji na **Apasmārapuruṣi** ili **Muyalakaṇu** – čovjeku/demonu zaborava ili nesmotrenosti, simbolu ljudskog neznanja,⁸⁹ što predstavlja silazak duše od boga u materiju, iz apsoluta u relativno.⁹⁰ Dvije noge, kao i ruke, stoji u opoziciji koja je zapravo dinamični sklad. Zimmer to opisuje ovako: „Lijevu nogu valja obožavati kako bi se postiglo jedinstvo s bogom putem prosvjetljenja; jer dok desna noga što počiva na demonu Zaborava predstavlja Śivino svjetostvarateljsko nagonjenje monada života u sferu materije, podignuta lijeva simbolizira njihovo oslobođenje. Dvije noge tako označavaju neprestano kruženje svijesti u i iz stanja neznanja.“⁹¹

⁸⁵ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 152.

⁸⁶ *Kali-yuga* je posljednje od četiri razdoblja svijeta. Ime doslovno znači Crno doba, razdoblje u kojem nepravda prevladava nad pravdom, za razliku od prvog, Zlatnog doba, kada prevladava pravda. Prvo je razdoblje najduže i počinje po stvaranju svijeta; posljednje je najkraće, što simbolizira pad moralnih i društvenih vrijednosti, i prethodi kraju svijeta.

⁸⁷ Zimmer, op. cit., str. 152.-153.

⁸⁸ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 153.

⁸⁹ Zimmer, op. cit., str. 153.

⁹⁰ Campbell, op. cit., str. 119. bilješka 46.

⁹¹ Zimmer: *The Art of Indian Asia – It's Mythology and Transformations*, Vol.I, str. 122.

Prabhāmaṇḍala ili *tiruvāśi* krug je plamenova oko Śivina lika. Prema Arunachalamu to je *Praṇava* ili *Omkāra*, simbol svih mogućih zvukova.⁹² ॐ ili *aum* smatra se izrazom potvrde cjeline stvaranja, pri čemu *A* predstavlja budnost i cjelokupno svjesno iskustvo, *U* stanje sna i snove, dok je *M* san bez snova, nediferencirana svijest, ne-iskustvo koje je blaženstvo cjeline ili potencijalna svijest. Zajedno čine transcendentno iskustvo u kojem vrijedi jednakost *ātman* = *Brahman*.⁹³ Po Zimmeru je podrijetlo ovog simbola vjerojatno u vidu uništenja Rudra-Śive – no to uništenje, napokon, predstavlja oslobođenje iz *saṃsāre*.⁹⁴ On čitavu figuru čita kao ॐ – zato što predstavlja ukupnost svijeta i psihe u četiri stanja svijesti (budnost, sanjanje, duboki san i božanska svijest koja je tišina).⁹⁵

Tiruvāśi se tumači i kao ples prirode kao materijalne i individualne energije. U djelu *Tiruvārūṭpavaṇ* filozofa Umāpatija piše: „Ples prirode (*prakṛti*) odvija se na jednoj strani, ples znanja (*jñāna*) na drugoj. Usredotoči um u središtu potonjeg.“⁹⁶ Śaṅkara, filozof iz 8. stoljeća koji je svjestan oblika Naṭarāje, opisuje *tiruvāśi* kao *māyu* koja vodi k Īśvari, bogu, i upućuje nas k *praṇavi*, stazi blaženstva.⁹⁷ Ovdje se valja sjetiti da je prema Śaṅkari *māyā śakti* Īśvare – moć pomoću koje bog stvara pojavni svijet u raznolikosti imena i oblika (*nāma-rūpa*); *māyā* je, dakle, princip samosvijesti i samoodređenja. Īśvara sagledava tu raznolikost imena i oblika i dalje pri tom poimljući jedinstvenost u njenoj osnovi – što znači da je Īśvara *saguṇa Brahman*, Brahman sa svojstvima, vrhovni subjekt za kojega je čitavo postojanje objekt. Bića koja pripadaju tom postojanju, međutim, proizlaze iz *māye* - što znači da nisu ni *sat* (postojeća) ni *asat* (nepostojeća): s empirijskog gledišta nisu *asat*, a s gledišta Brahmana nisu *sat*. Sva ta bića ipak upućuju na Īśvaru, jer sve je, napokon, dio boga.⁹⁸ Za *tiruvāśi*

⁹² Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 26.

⁹³ *Ātman* = *Brahman* je jednadžba na koju se može svesti temeljna filozofska predodžba *upaniṣadi*. *Ātman* predstavlja unutarnje sopstvo, a *Brahman* uzrok univerzuma, ono što izvire spontano iz sebe, pa prema tome i čitav vidljivi univerzum. Dok je *Brahman* objektivni i prema tome hipotetičan i ne nužno izvjestan, dakle ne-duhovan, *ātman* nema te nedostatke ali je konačan i tako ne može predstavljati čitavu stvarnost. Jednačenjem dva pojma jednači se vanjska i unutarnja stvarnost - mogući izvor univerzuma postaje pozitivna izvjesnost u shvaćanju da je izvor istovjetan vlastitom sopstvu. Dobiveni treći pojam (*ātman-Brahman*) tako je duhovan, beskonačan i neosporan, čime se premošćuje jaz između prirode, čovjeka i boga. (prema Hiriyana, *Osnove indijske filozofije*, str. xx)

Zbog postignute jednakosti ova se dva pojma sve češće koriste kao sinonimi. *Brhadāraṇyakopaniṣad* opisuje *ātman* kao svjetsku dušu, nečutog slušatelja, nepoznatog spoznavatelja (BU III. viii. 8, 11); valja ga slaviti kao sebe jer se ispoljava u vlastitoj aktivnosti (BU I. iv). Isti tekst navodi da je *ātman antaryāmin* – unutarnji temelj, vodič (BU III. vii). (prema Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, str. 185.-188.) Zgodno je napomenuti da *Antaryāmin* u *bhaktiju* postaje popularni pridjevak osobnog boga.

⁹⁴ Zimmer: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, str. 154.

⁹⁵ Zimmer: *The Art of Indian Asia – Its Mythology and Transformations*, Vol.I, str. 123.

⁹⁶ Prema Coomaraswamy: *The Dance of Śiva*, u *The Dance of Śiva*, str. 77.

⁹⁷ Śaṅkara: *Suvarṇamālāstotra* 12, prema Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 26.

⁹⁸ Hiriyana: *Osnove indijske filozofije*, str. 291.-293. Nažalost, Hiriyana ne donosi reference iz djela samog Śaṅkare, tako da se ovdje, s dopuštenjem mentorice, oslanjam na stručnost autora navedenog teksta.

vrijedi isto: to je priroda ili univerzum kojega svaki detalj, svako individualno postojanje, upućuje na Īśvaru – tako da je riječ o pozitivnom i sintetičkom prikazu istovremeno imanentnog i transcendentnog.

Śiva je, dakle, *śṛṣṭī*, *sthiti* i *saṃhāra* – stvaranje koje se širi poput kruga plamenova iz zvuka njegova bubnja, održavanje i zaštita obećana *abhaya-mudrom*, i uništenje koje proizlazi iz ognja. Śiva je *tirobhāva* i *anugraha* - onaj koji desnom nogom stoji u svijetu oblika i stvara *māyu* ovijajući dušu u tijelo prilikom rođenja, i onaj koji uništava *māyu* skidajući veo neznanja s očiju poklonika. Sve se te aktivnosti izražavaju i simultano (u svakom trenutku postajanja u mnogim pojedinim oblicima) i u slijedu (u razdobljima stvaranja i uništavanja univerzuma). Donja lijeva ruka u *gaja-hastī* povezuje cjelinu od prve tri i cjelinu od druge dvije. Onaj koji doživi tu povezanost, doživljava i mir.⁹⁹

Napokon, valja naglasiti dvije glavne suprotnosti čitava lika: dok su udovi u neprestanom pokretu vječni ples stvaranja i uništavanja oblika, glava je potpuno spokojna, nepomična. Lice boga smireno je u transcendentnoj izolaciji, osmijeh mu odaje blaženstvo utonuća u sebe sama. Ta napetost između plesa i smirenosti lica je napetost između vječnosti i vremena, Apsolutnog i Fenomenalnog, *ātman-Brahmana* i *māye* – između transcendentnog i imanentnog. Ni jedno zasebno nije potpuno; navedene suprotnosti ovise jedna o drugoj i suštinski su jedno, na isti način na koji su jedno i čovjek i bog.¹⁰⁰

To potvrđuju natpisi dinastije Pallava koji ga opisuju kao Citramāyu – slobodnog od iluzije, pa opet mnogolikog u iluziji; bez kvaliteta, ali opet onog koji izražava sve kvalitete, samopostojećeg i bez premca, koji nema gospodara ali je gospodar sviju.¹⁰¹ Njegova je *māyā līlā* – igra u kojoj bog stvara i razara univerzum, ples evolucije i involucije koji stvara iluzije postajanja i nestajanja.¹⁰²

⁹⁹ Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, cit., str. 155.

¹⁰⁰ Zimmer, op. cit., str. 155.-156.

¹⁰¹ *Epigraph. Ind.* 10, 8, prema Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 28.

¹⁰² Sivaramamurti, op. cit., str. 28.



Slika 9: Naṭarāja, hram Tiruvālaṅkāṭu, dinastija Cōla, 11. st., Madras Museum, detalj

Skladnost suprotnosti Naṭarājine prirode istom ujedinjuje sve vidove Śive kao *liṅge* s jedne strane, i sve ostale, aktivne vidove s druge. Jer ikona Naṭarāja uključuje u sebi i Ardhanārīśvaru, Candraśekhara, Gaṅgādharu;¹⁰³ osam vrsti cvjetova oko njegova vrata (*aṣṭapuṣpikā*) simbolizira ga kao Aṣṭamūrtija,¹⁰⁴ lubanja i praporci oko gležnja kao Bhikṣāṭanu; on je, kao što će se vidjeti iz mita, i Kāmeśvara i Yogeśvara, arhetipski isposnik i arhetipski plesač – potpuna mirnoća i potpuna aktivnost. On je Mahākāla – vječnost; *mahāyuge* su udarci njegovih stopala.¹⁰⁵ Sama je ikona, dakle, simbol apsoluta, simbol složen od mnogih elemenata koji opisuju njegovo složeno, u-sebi-suprotno a opet skladno, djelovanje.

Ova slika, kao i Śaṅkarina *advaita*, ne staje sasvim ni na stranu iluzije ni na stranu stvarnosti. Svijet jest stvaran, jer je manifestacija Śive; no iz perspektive središta, postoji samo cjelovitost apsoluta.

¹⁰³ Sivaramamurti, op. cit., str. 81.

¹⁰⁴ Sivaramamurti, op. cit., str. 88.

¹⁰⁵ Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 88.

Iz perspektive razuma, riječ je o paradoksu; za svijest koja obuhvaća, o čitavoj istini.

4. NAṬARĀJA U HIMNAMA ŠIVISTIČKIH PJESNIKA

4.1. ZAČECI IDEJE NAṬARĀJE U TAMILSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Ples je u tamilskoj kulturi igrao višestruku i značajnu ulogu. Iz zapisa iz razdoblja klasične tamilske poezije *Caṇkam* (200. pr. K – 300. po K) jasna je važnost plesa u obredu, kao i to da je njime obilježavana svaka emotivno značajna životna situacija. Ples je posebno važno obilježje boga Murukana i njegove družice Valli; ples njeguju ratnici i plemenski vođe, kao i kraljevi na bojnem polju u čast Murukanove majke, božice rata Korravai (ona koja ubija)

i Māyōṇa, tamnoputog boga pastira kojemu paralelu unutar sanskrske tradicije možemo pronaći u Kṛṣṇi. Postoje grupni plesovi, solo plesovi, orgijastički plesovi zaposjedanja (*veri*), plesovi transa i ratnički plesovi. Svi pojmovi plesa proizlaze iz tamilskog korijena *āṭu-*, *āṭal* – kretati se, njihati se, plesati. Tako je ples *āṭṭam*, a igra (san. *līlā*) *viṭaiyāṭu*, *viṭaiyāṭṭam*¹⁰⁶ - a Naṭarāja, bog plesa koji stvara i uništava u božanskoj igri, u plesu, je Ātavallāṇ.

Zvelebil smatra da se počeci ideje Naṭarāje mogu naći u kasnim tekstovima klasične tamilske književnosti *Caṅkam* – u zbirci *Kalittokai* – i u postklasičnoj tamilskoj književnosti – u epu *Cilappatikāram*.¹⁰⁷ Uz Śivu se posebno vežu tri plesa: *koṭukoṭṭi*, *pāṇṭaraṅkam* i *kāpālam*. Sva se tri opisuju u zbirci *Kalittokai*; dva od ta tri opisana su u *Cilappatikāram*. Zvelebil smatra da se opis Śivina plesa u zbirci *Kalittokai* može shvatiti kao prvi opis Naṭarāje u tamilskoj književnosti,¹⁰⁸ no to je mišljenje podložno dvojbi. Iako opis plesa sadrži neke elemente Naṭarāje, navedenih je elemenata premalo da bi ih se nedvojbeno shvatilo kao Naṭarāju.¹⁰⁹

Zvelebil tvrdi da je kult Śivina plesa u Cidambaramu kanoniziran u 7. stoljeću, argumentirajući tu tvrdnju pjesmama śivističkog pjesnika Appara (oko 580. – 650.).¹¹⁰ No valja istaknuti da ovdje još nije riječ o kanoniziranom Naṭarāji, već tek o kanonizaciji kulta Śivina plesa. Padma Kaimal ističe da *bhakti* himne iz 7. i 8. stoljeća pri opisivanju Śivina plesa ne spominju krug plamenova, uzdignutu nogu, raspršenu kosu i pojas, kao ni Apasmāru. Pored toga, iste pjesme Śivi pripisuju attribute koje Naṭarāja nema: trubu, zdjelicu za prošnju načinjenu od lubanje, vrat što blista od plava otrova – iz čega zaključuje da te himne ne govore o Naṭarāji.¹¹¹ Sam Zvelebil navodi da Appar smješta ples u *Cirṛampalam*, malu dvoranu, a Śivu zove jednostavno Ampalakkūṭṭaṇ, plesač u dvorani¹¹² - što znači da još nema govora o Naṭarāji ni kasnijem sanskritiziranom pojmu Cidambaram. Iz ove Apparove pjesme:

„On je učen u Svetom Znanju: on drži bubanj u ruci;

¹⁰⁶ Zvelebil, op. cit., str. 34.

¹⁰⁷ *Cilappatikāram* je najstariji tamilski ep (oko 450. po K). U njemu nalazimo opise jedanaest plesova, svih vezanih uz pobjedu nekog božanstva. Ep donosi nekoliko opisa Śivina plesa, iz čega je očito da su u vrijeme nastanka epa kult plesa i kult Śive usko povezani, te da već u 5. st. postoje značajke budućeg Naṭarāje. Nalazimo opise njegove kose, bubnja, silovitosti, pobjede nad neprijateljima (Zvelebil, op. cit., str. 34.-35.) – ali nigdje se ne govori poimence o Naṭarāji, a mnogi elementi koji se uza nj vežu nedostaju.

¹⁰⁸ Zvelebil, op. cit., str. 34.-35.

¹⁰⁹ Autor Nallantuvanār (350. – 400.) je u zbirci *Kalittokai* naveo, između ostalog, i jednu strofu zazivanja Śive. I ovdje su prikazana tri plesa, a neki elementi plesača upućuju na Naṭarāju: božica koja ga promatra i po čijoj mjeri ritma pleše, koža tigra, vijenac *koṇṇrai* cvjetova (*Cassia*) oko božjega vrata. (Zvelebil, op. cit., str. 35.-36.)

¹¹⁰ Zvelebil, op. cit., str. 41.

¹¹¹ Kaimal, op. cit., str. 394.-395.

¹¹² Zvelebil, op. cit., str. 41.

Mjesec mu sja ponad glave;
On je Gospodar koji uklanja poteškoće onih koji ga štiju.
U Maloj dvorani u Tillaiju on pleše s vatrom
I proizvodi zvuk zvečećim praporcima oko gležnjeva.¹¹³

može se samo zaključiti kako je Šiva, plesač, u 7. stoljeću vezan uz Tillai i to da nosi neke attribute budućeg Naṭarāje – koje, međutim, nose i drugi vidovi Šive (Candraśekhara, Bhikṣāṭana s praporcima oko gležnjeva).

Čini se da je prvi tekst koji zapravo govori o Naṭarāji *Tirumantiram* autora Tirumūlara. Stručnjaci se ne slažu oko datiranja ovog djela; po Zvelebilu nastalo je vjerojatno između 7. i 9. stoljeća. Poglavlje naslovljeno *Tirukkūttut taricaṇam* sadrži 84 strofe posvećene Šivinom plesu (9. *tantra*, strofe 2674-2758). Ovdje se Šivin ples prikazuje kao uvijek prisutan – gdje god i kad god da se bog manifestira on pleše. Ovaj je ples peterostruk:¹¹⁴

1. *civāṇantakkūtu* – ples blaženstva koji promatra Tiruvaru! Civakāmi – Šivina Parāśakti
2. *cuntarakkūtu* – ples ljepote koji se izvodi u Tillaivaṇamu
3. *porpatikkūtu* – ples Zlatnog Gospoda – koji izvodi Šivaliṅga s pet lica
4. *porrillaikkūtu* – ples u Zlatnom Tillaiju – *tāṇḍava* u Tillai-Cidambaramu.
5. *aṛputakkūttu* – ples začudnosti – koji se pleše između obrva poklonika kao utjelovljenje petosložne *mantra*¹¹⁵

Ovaj se petersložni ples izjednačava s *pañcākṣarom* – najsvetijom *mantrom*¹¹⁶ šivizma koja je kanonski dio *Tirumantirama*. Naglašena je važnost plesa u Tillaiju, što, tvrdi Zvelebil, pokazuje da je Šiva u to doba već bio važan dio kulta u Cidambaramu. On smatra da su ikonologija, kao i njeno filozofsko tumačenje, u ovo doba već u potpunosti oblikovani – iz čega se čini da su Tirumūlar i kult Šive u Cidambaramu istovremeni.¹¹⁷ No kanonizacija u ovom tekstu i dalje nije sigurna: Padma Kaimal naglašava da se u *Tirumantiramu* Apasmāra prikazuje kao užasno biće s osam ruku, što je suprotno mirnom liku patuljka u kanoniziranom

¹¹³ Srinivasan, Sh., op. cit., str. 436.

¹¹⁴ Zvelebil, op. cit., str. 36.-37.

¹¹⁵ Zvelebil, op. cit., str. 37.

¹¹⁶ *Mantra* na sanskrtu doslovno znači „oruđe mišljenja“; to je formula koja služi usredotočenju uma, a može se sastojati od jednog sloga (kao što je *aum*) ili čitave rečenice. Postoje hinduističke *mantrae*, buddhističke *mantrae*, *mantrae* posvećene određenim božanstvima ili namijenjene određenom cilju. *Pañcākṣara* – petosložna mantra o kojoj je konkretno riječ, glasi *Śivāya namaḥ* – pozdrav Šivi.

¹¹⁷ Zvelebil, op. cit., str. 37.

prikazu Naṭarāje.¹¹⁸ U himni što će biti navedena kasnije plesač nema četiri, već osam ruku.¹¹⁹

Usprkos tome Tirumūlar pjeva o Naṭarāji. *Tirumantiram*, pored ostalog, navodi: „*Tuṭi*-bubanj Araṇa (= Hara, Śiva) je stvaranje (*tōṭram*, postajanje, otkrivanje); (gesta koja) uzrokuje mirnoću (= *abhaya*) je održavanje (*titi* = *sthīti*); u vatri (*aṇki* = *agni*) Araṇa je razorno uništenje (*caṇkaram* = *saṁhāra*); u nepomičnom stopalu Araṇa skriva se Zakrivatelj (*tirōtāyi* = *tirodhāyin*); uzdignuta noga Araṇa je blagoslov (*aṇukkīrakam* = *anugraha*).“¹²⁰ Zvelebil po ovom svom prijevodu zaključuje kako je to nesumnjivo opis *ānanda-tāṇḍave*. Jedino što se ne spominje je *daṇḍa-hasta* – vjerojatno kao nepotrebna upravo u ovoj strofi.¹²¹

Kao dokaz da se Naṭarāja štovao u Cidambaramu već u vrijeme dinastije Pallava (300.-888.) Srinivasan navodi *Tiruvācakam* autora Māṇikkavācakara: „Slavimo Plesača (*kuttan*) koji u dobroj dvorani Tillaija pleše s vatrom, koji se igra (*vilaiyatu*) stvarajući, uništavajući, ovo nebo i zemlju i sve ostalo.“¹²² Zvelebil uočava da Māṇikkavācakar Śivu slavi u dvorani srca – tek ga povremeno smješta na konkretno mjesto kao plesača u Tillaiju.¹²³

Ovog autora tradicija smješta u 5., a dosta stručnjaka u 9. stoljeće.¹²⁴ Kako bilo, Srinivasan ističe da tekst već prije 10. stoljeća, i prije razdoblja dinastije Cōḷa (848.-1279.), ukazuje na specifičnu *māyu* Naṭarāje koji u igri uništava i stvara.¹²⁵ Ako je točno da su ovaj i

¹¹⁸ Kaimal, op. cit., str. 394.

¹¹⁹ Tirumūlar: *Tirumantiram*, 9. tantra, *Tirukūṭṭu Darśana*, prema Coomaraswamy: *The Dance of Śiva*, u Rao: *Elements of Hindu Iconography Vol II*, str.240.-241.

¹²⁰ *Tirumantiram* IX, 8.2753, prema Zvelebil, op. cit., str. 39.

¹²¹ Zvelebil, op. cit., str. 40. Pod „nepotrebnim“ pretpostavljam da Zvelebil misli na to da je tekst usredotočen na sažeto izlaganje pet aktivnosti Naṭarāje; svaka je aktivnost vezana uz točno određen atribut Naṭarāje, što se teško može shvatiti kao slučajnost. Ako se *paṇcakriya* shvati kao tema teksta, tada je ruka u *daṇḍa-hasti*, koja (samo) ukazuje na već prikazanu *anugraha*, doista nepotrebna.

¹²² Srinivasan, Sh., op. cit., str. 444.

¹²³ Zvelebil, op. cit., str. 42.

¹²⁴ *Ibid.* Prema Ježiću, međutim, moguće je da je Māṇikkavācakar živio u 7. stoljeću kao ministar kralja Pāṇḍya Arimardane. (Ježić: *Brahmanizam/Hinduizam*, u *Istočne Religije*, str. 67.) No ovdje nije naglasak na točnome stoljeću ni o točnoj dinastiji već o tome da je pjesnik živio svakako prije dinastije Cōḷa, u vremenskom rasponu vladavine dinastije Pallava. Čak i ako je pjesnik živio u 9. stoljeću, teško da se može vezati uz dinastiju Cōḷa, budući da je Naṭarāja postao zaštitinik dinastije tek u 10. stoljeću. (Kulke i Rothermund: *A History of India*, str. 146.)

¹²⁵ *Ibid.* Može se spomenuti da Padma Kaimal smatra da je izvorni značaj Naṭarāje imao naglašeno obilježje *tamasa* (U filozofiji *Sāṁkhya*, jedne od indijskih filozofskih škola, *prakṛti*, materija ili priroda, posjeduje tri vrline ili svojstva - *guṇe*: *rajas* (svjetlost, stvaranje), *sattva* (duh, dobrotu) i *tamas* (uništenje, tama).) Zaključuje to iz njegove poze – ruke raširene u krugu, niski čučanj – što je položaj snage sličan onima koji zauzimaju božanstva uništenja kakvo je Cāmuṇḍā. Nadalje, *bhujangatrāsita-karaṇa* i sama nosi obilježje *tamasa*. Zmije i lubanja atributi su koji se u ranijim prikazima Śive redovito vežu uz Bhairavu, dakle Śivino lice bijesa i uništenja – a vežu se i uz Śivu koji kao prosjak proklet od Brahme kojem je odsjekao petu glavu luta po spaljivalištima tijela premazan pepelom, smije se, plače i pleše u divljem plesu (što je Śiva u vidu Bhikṣāṭane). Kaimal smatra da se, ako se ovo uzme u obzir, bubanj Naṭarāje može tumačiti kao bubanj u koji udara ritam tom plesu na spaljivalištu, zmije (čak i ona od koje uzmiče uzdižući nogu, izgubljena u kasnijim prikazima) mogu biti životinje koje obitavaju na tom zloglasnom mjestu,

prethodni tekst nastali u 9. ili do 9. stoljeća, tada je riječ o prvim pravim prikazima Naṭarāje u tamilskoj književnosti, koji se k tome slažu s novim datiranjem prvih ikona Naṭarāje koje je predložila Sharada Srinivasan.

4.2. ZNAČAJ NAṬARĀJE U HIMNAMA ŠIVISTIČKIH PJESNIKA

U kasnijim tekstovima tamilskog šivizma opisi Naṭarāje nose sve karakteristike kanonizirane ikone i tumače se na danas poznati način. (Ovdje se mogu spomenuti veliki šivistički pjesnici koji pjevaju o Naṭarāji: Paṭṭiṇattaṭikaḷ iz 10. stoljeća, Nampi Āṇṭār Nampi, 10/11.st., Cēkkiḷar iz 12. stoljeća.¹²⁶) *Ānanda-tāṇḍava* dobiva prednost pred svim ostalim oblicima plesa. On se opisuje u detalje i filozofski razrađuje. Navest ćemo nekoliko primjera:

Maṇavācakam Kaṭanār u 17. stoljeću pjeva:

„O sine moj, počuj: Vrhovna inteligencija pleše unutar duše, oblikovana zvukom *ya*, a oblikom sastavljena od pet slogova *Ci-vā-ya-na-ma*, u svrhu očišćenja naših grijeha.

Počuj sada kako se ples izvodi! U svetom stopalu što pleše je *na*, u pupku njegovom *ma*, u njegovim snažnim ramenima *ci*, u licu mu *vā*, u pramenu *ya*.

Ruka što drži *tuṭi* je *ci*; ispružena ruka je *vā*, *abhaya* je *ya*; ruka što drži oganj *na*; stopalo što gazi *Muyalaku ma*.

Divan vatren luk (*tiruvāci*) je *ōṅkāram*; *akṣara* od *ōṅkārama* nikad odvojena ispunjavajuća krasota; ovo je ples gospodara Cidambarama. Oni koji su se oslobodili svog sebstva (*akarīkāram*) ovo razumiju. Razumijevajući, oni ostavljaju svoja tijela iza sebe.

Stvaranje (*tōṭṭam*) se uzdiže iz bubnja (*tuṭi*). Zaštita (*titi*) slijedi iz ruke nade. Iz ognja (*aṅki*) slijedi uništenje (*caṅkāram*). Iz cvjetne stope položene slijedi stabilnost (*ūṭṭam*). Cvjetna stopa uzdignuta pruža oslobođenje (*mutti*).

lubanja se može vezati uz kosti leševa, a plamenovi oko njega mogu biti plamen pogrebne lomače. (Kaimal, op. cit., str. 401.-402.) Ona smatra vjerojatnim da je Šiva Naṭarāja izvorno predstavljao razorni značaj Šive, dakle ples uništenja, te da je upravo zato postao amblem dinastije Cōḷa koja je težila osvajanju, tj. uništenju neprijatelja. (Kaimal, op. cit., str. 404-405.) No gore navedeni citati iz *Tirumantirama* govore o božanskoj igri, o *pañcakriyi* i blagoslovu oslobođenja, a čak i raniji šivistički pjesnici (primjer je navedena Apparova pjesma) govore o bogu koji voli svog poklonika i pomaže mu. Osim toga, čak i najranije ikone koje Sharada Srinivasan smješta u dinastiju Pallava nose osmijeh koji govori o blaženstvu. (Srinivasan, Sh., op. cit., str. 446.). Sve se to čini kao dovoljan dokaz protiv ideje izvornog značaja Naṭarāje kao Bhairave, upućujući prije na to da je Šiva od Cidambarama i prije no što je postao kanonizirani Naṭarāja bio kozmički plesač. No čak i kao kozmički plesač Naṭarāja u mitu pleše ples pobjednika i apsolutne moći. Ako je dinastija Cōḷa tražila zaštitnika koji simbolizira moć i pobjedu, čini mi se da je njegov značaj u mitu dovoljan, te da nije potrebno nalaziti argumente za njegov mogući izvorni razorni značaj.

¹²⁶ Zvelebil, op. cit., str. 43.

Ovim sredstvima Naš Otac rasipa (*utari*) tamu *Maye*, spaljuje (*cuṭtu*) nit *karme*, gazi (*amukki*) *malam* (= *āṇava*), rasipa ljupkost, (*aruḷ tān eṭuttu*) i s ljubavlju uranja dušu u ocean blaženstva (*āṇanta vāri*). Ovo je priroda plesa.

Tihi mudraci, uništavajući tri vrste *male*, ustanovljuju se tamo gdje su njihova sebstva uništena. Tamo oni svjedoče svetom plesu *Sabhānāthe* (gospodara dvorane, op. a.) čiji je sam oblik ples.

Jedan koji je iza misli i govora milostivo uzima oblik sastavljen od *pañcākṣare* (petoslogovne *mantr*e) u plesnoj dvorani Parāśakti, kako bi bio viđen od svoje družbenice Ume, Haimavati. Oni koji vide tajnovit ples nikada ne ugledaju novo rođenje.¹²⁷

Njegov suvremenik Kumarakuruparar to izražava na sljedeći način:

„O gospodine! Tvoja ruka što drži sveti bubanj načinila je i dovela u red nebesa i zemlju i bezbrojne duše. Tvoja uzdignuta ruka štiti raznovrsne žive i nežive svjetove. Svoje sveto stopalo što stoji na tlu pruža obitavalište umornoj duši što se hrve u mukama *karme*. No tvoje uzdignuto stopalo pruža vječno blaženstvo onima koji ti pristupaju. Ovih je pet djelovanja doista tvoje djelo.“¹²⁸

Interpretacija *ānanda-tāṇḍave* najčešće se ograničava na već navedena tumačenja. Primjer toga je Thāyumānavar, filozof iz 18. stoljeća, koji ovako opisuje Śivu: „O ti koji plešeš ples blaženstva (*ānanda-tāṇḍavam*) u dvorani svijesti (*citsabhā*)!“ Cidambaram – Puṇḍarīkapuram – lotos je srca predanog vjernika na kojem pleše Śiva. Drugim riječima, ovo je ples radosti duše unutar sebe same, pri čemu se ističe važnost unutarnjeg iskustva ili polja svijesti naspram vanjskog svijeta.¹²⁹

Pojedini tekstovi, međutim, proširuju sliku ili je povezuju s ranijom tradicijom. Tekst *Śrītattvanidhi* opisuje sedam Śivinih *tāṇḍava* prva od kojih je *ānanda-tāṇḍava*. Svih sedam ima kultni lokalitet i simbolizira jednu od pet aktivnosti božanskog (*pañca-kṛtyā, aintolil*), a može ih se gledati i kao uspon *kuṇḍalinī śakti*¹³⁰ iz *mūladhāra cakre* do *sahasrāra cakre*, što simbolički predstavlja proces stvaranja koji se kreće od evolucije prema involuciji. Prvih pet *cakri* pokriva Śivinu *tirodhānu* kroz *sṛṣṭi*, *sthiti* i *pralayu* (tj. zakrivanje svijesti putem stvaranja, održavanja i uništavanja svijeta oblika) rastočujući pritom korak po korak pet

¹²⁷ Maṇavācakam Kaṭanār: *Uṇmaivīlakkaṁ* – Svjetiljka istine, 1245. strofe 32-39, prema Zvelebil, op. cit., str. 44.

¹²⁸ Kumarakuruparar: *Citamparamummaṇikkōvai*, prema Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 21.

¹²⁹ Sivaramamurti, op. cit., str. 22.

¹³⁰ *Kuṇḍalinī śakti* je pojam iz tantričkog brahmanizma koji označava energiju suptilnog tijela sklopčanu u dnu kralježnice. Uzdizanjem *kuṇḍalinī śakti* kroz sedam *cakri* – energetskih središta koje predstavljaju neku vrst anatomije suptilnog tijela – i kroz kanale koji teku uzduž kičme (*nāḍi*, konkretno *suṣumṇā, iḍā i piṅgalā*) postižu se viša stanja svijesti, vrhunac čega je stapanje s božanskim.

*tanmātri*¹³¹ i pripadajuće *bhūte* (okusa, mirisa, oblika, dodira i zvuka). U šestoj *cakri* (*ājñā-cakra*) donosi se odluka ide li se nazad u evoluciju ili se napreduje u involuciju. Ovo simbolizira *ūrdhva-tāṇḍava* gdje se Śiva natječe sa Śakti - ili evolucija s involucijom. Kada stvaranje dosegne sedmu *cakru*, dostiže se blaženstvo, tj. stvoreno se stapa s apsolutom u *ānanda-tāṇḍavi*, dok se u *sahasrāra cakri* dostiže iskustvo *sat-cit-ānande* (trojstvo bitka, svijesti i blaženstva koje karakterizira božanski apsolut).¹³²

Gore navedeno tumačenje vrlo je vjerojatno tek jedno od mogućih značenja dosegnutih kroz vrijeme uslijed filozofskih spekulacija. Svi se autoriteti, međutim, slažu da je *ānanda-tāṇḍava* jedan od sedam *tāṇḍava*, da se odvija u Zlatnoj dvorani Cidambarama te da je jedini ples koji predstavlja svih pet aktivnosti Naṭarāje (*pañcakriya*).¹³³

No već i rani tekstovi poput već citiranog Tirumūlarova *Tirumantirama* sadrže filozofska tumačenja sa snažnim elementima śaktizma. Dio Tirumantirama pod naslovom *Tirukūttu Darśana* (Vizija svetog plesa) zbori:

„Njegov oblik je posvuda: sveprožimajuća je njegova Śiva-Śakti:
Cidambaram je posvuda, posvuda je njegov ples:
Jer Śiva je sve i sveprisutan,
Posvuda se Šivin skladan ples razotkriva.
Njegov peterostruki ples je oblik *sakale* i *niṣkale*
Njegov peterostruki ples njegova je *pañcakṛtya* (pet aktivnosti):
Svojom milošću on čini pet aktivnosti
To je sveti ples Umā-Sahāye.
On pleše s Vodom, Vatrom, Vjetrom i Ākāśom
Tako naš gospod zanaovjek pleše na dvoru
Vidljiv onima koji prelaze preko Māye i Mahāmāye
Naš gospod pleše svoj vječni ples.
Oblik Śakti sav je blaženstvo (*ānanda*) –
To ujedinjeno blaženstvo tijelo je Umino:
Ovaj oblik Śakti što se uzdiže u *sakali*
I ujedinjuje dvojstvo plesa.
Njegovo tijelo je *ākāṣa*, tamni oblak u njemu Mūyalaṅ
Osam četvrti njegovih je osam ruku,
Tri svjetla njegova su tri oka

¹³¹ *Tanmātre* su u filozofiji *Sāṃkhye* neposredni uzroci elemenata (*bhūta*)

¹³² Zvelebil, op. cit., str. 3-4.

¹³³ Zvelebil, op. cit., str. 4.

Tako postajući, on pleše unutar našeg tijela kao Dvorane.“¹³⁴

Budući da navedeni tekst specifično spominje pet aktivnosti, Zvelebil smatra da je *Tirumantiram* u svakom slučaju suvremenik, ako ne i prethodnik *Cidambaramāhātmye*, te da se u njem sasvim sigurno govori o plesu Naṭarāje.¹³⁵ „Promotrite homologiju“, kaže Zvelebil: „univerzum (*ākāśa*, tamni oblak, osam četvrti, tri svjetla – sunce, mjesec, vatra) = Śiva (njegovo tijelo, *Muyalakaṇ*, osam ruku, tri oka) = naše tijelo; a sve to jest jedina Dvorana Naṭarājina plesa.“¹³⁶ Upravo ta homologija univerzuma, boga i ljudskog tijela središnja je karakteristika tantričkog brahmanizma.

No možda su čak zanimljiviji navodi *sakale* (san. podjeljivo cijelo) i *niṣkala* (san. nepodjeljivo), pojmova koji se vežu uz Śivu još od vremena *upaniṣadi*. Riječ je o opisu silaska boga iz apsoluta u materiju, iz nepodjeljive cjeline u mnoštvo oblika koje je svijet.¹³⁷ To se tumačenje nastavlja u *āgamama*, gdje se silazak boga u antropomorfni oblik naziva redom: *niṣkala* (bezoblični apsolut), *sakala-niṣkala*, *sakala*.¹³⁸ *Kalā* je pojam koji u filozofiji označava ud, član ili oblik. U tradiciji Śaiva-siddhānte (prema kojoj se vrše obredi u śivističkim hramovima dinastije Cōla) *niṣkala* se naziva i *tattva* (istina, stvarnost, takvost) i poistovječuje s Para-Śivom; *sakala-niṣkala* se naziva i *prabhāva* (moć) i poistovječuje sa Sadāśivom; a *sakala* je *tanū* ili *mūrti*, tijelo ili oblik boga – bog u razumljivom obliku. *Sakala* je nesaznatljiv: nema oblik, granicu, početak ni kraj, ali sadrži sva bića i sve oblike i

¹³⁴ Tirumūlar: *Tirumantiram*, 9. tantra, *Tirukūttu Darśana*, prema Coomaraswamy: *The Dance of Shiva*, u Rao, op. cit., str. 240.-241.

¹³⁵ Zvelebil, op. cit., str. 39.

¹³⁶ Zvelebil, op. cit., str. 38.

¹³⁷ Već *Mahānārāyaṇopaniṣad* govori o trostrukoj prirodi Rudra-Śive, koji je „Puruṣa, Veliko Biće... svo postojanje, sav vidljiv svijet, mnogostruko rođen i ono što biva rođeno“. (*Mahānārāyaṇopaniṣad* 293, prema Srinivasan, D. M.: *Many Heads, Arms and Eyes: Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, str. 117.)

Tijek rađanja slijedi odozgo prema dolje: (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 119-121.)

1. *līṅga* – ontološki simbol za nevidljivi apsolut. On je vječna punina stvaranja, jer *līṅga* sadrži božje sjeme ili suštinu kojom stvara oblike. *Śvetāśvataropaniṣad*, prvo djelo koje govori o osobnom bogu, navodi *līṅgu* kao 'znak' – nešto niti sasvim nematerijalno niti sasvim materijalno – što *līṅgu* čini suptilnom materijom, prvom manifestacijom boga, simbolom sposobnosti božanstva da stvara oblike.
2. *mukhaliṅga* – simbol samootkrivenja. *Mukha* može značiti 'glava' ili 'prvi element kada još tijela slijedi'. On, dakle, simbolizira rođenje boga, prvi element boga koji se odvija iz kozmičke suptilne tvari, *līṅge*. No priroda Śive je peterostruka – što u jeziku simbola znači da obuhvaća tvari svijet (simboliziran brojem četiri) i transcendira ga (što je broj pet). Simbol koji oslikava ovu cjelovitost je *pañcamukhaliṅga* koji sa svojih pet lica predstavlja punu prirodu božanskog. *Mukhaliṅga* je dakle simbol namjere, boga koji se počeo razotkrivati.
3. puni antropomorfni oblik – simbolizira završeno stvaranje, potpuni prelazak iz mogućnosti u zbiljnost. (Srinivasan, D. M., op. cit., str. 231.-234.)

Līṅga je, dakle, već u vrijeme *upaniṣadi* simbol potencije – ali ne potencije u strogo seksualnom smislu, već metafizičkom: riječ je o punom prikazu slijeda mogućnost-namjera-zbiljnost.

¹³⁸ Srinivasan, D. M., op. cit., str. 271.-272.

aktivnosti.¹³⁹ *Sakala-niṣkala* je *bindu* – kaplja, znak ili sjeme koje se manifestira pri novom stvaranju *saṃsāre*; novi svijet je nova prilika za oslobođenje onima koji se nisu očistili od *karma-male* (priljavštine svojih djela).¹⁴⁰ *Sakala* je puni oblik boga – Maheša. Maheša je izravni vršitelj djela stvaranja (*sr̥ṣṭi*), održavanja (*sthiti*) i ponovnog upijanja (*laya*), posljednje od čega je samo preciznije poimanje uništenja;¹⁴¹ ima pet lica i četiri ruke, jedna od kojih je u *abhaya-mudri*.¹⁴² Kao vršitelj djela Maheša se manifestira u *līlī* kroz dvadeset i pet *līlā-mūrtija* (jedan od kojih je Naṭarāja), od kojih svaki ima po jedno lice, tri oka i četiri ruke.¹⁴³ Iz Maheše proizlaze svi ostali oblici boga, svi ostali bogovi i bića. Slijed spuštanja je odozgo prema dolje, iz apsoluta u *ākāśu* u materiju, s time da glava izlazi prva.¹⁴⁴ Svi hramovi Śive u srednjem vijeku, ističe Srinivasan, prikazuju ove tri faze manifestacije, od *līṅge* do antropomornog boga,¹⁴⁵ pri čemu Cidambaram nije izuzetak.

No ne sadrži samo hram prikaze silaska boga iz transcendentnog u imanentno – sam Naṭarāja prikaz je istog procesa koji Tirumūlar izravno opisuje. Naṭarāja je, iako *mūrti* Maheše, i sam apsolut - no takvo preuzimanje uloga i prerastanje vlastita izvora jedno je od središnjih obilježja čitavog brahmanizma. Naṭarāja je prikaz cikličkog procesa silaska iz transcendentnog u imanentno i vraćanja u transcendentno, što se odvija u tri stupnja; on je vječno postajanje koje se odvija putem pet aktivnosti.¹⁴⁶

Riječ je, dakle, o neprekinutoj tradiciji misli koja je u svom temelju metafizička – iako se s vremenom nadograđuje i upija nove elemente. Lik Naṭarāje i misao koja ga prati spoj je monističke filozofije *upaniṣadi*, jednačenja mikro i makro kozmosa tantričkog brahmanizma i božanske igre (*līlā*) karakteristične za *bhakti*. „Vječni ples postaje njegova igra“, kaže Tirumūlar – a igra je proces svijeta.¹⁴⁷

¹³⁹ Rao, op. cit., str. 361.-362.

¹⁴⁰ Rao, op. cit., str. 371.

¹⁴¹ Rao, op. cit., str. 368.

¹⁴² Rao, op. cit., str. 379.

¹⁴³ Rao, op. cit., str. 369.

¹⁴⁴ Srinivasan, D. M., op. cit., str. 271.-272.

¹⁴⁵ Srinivasan, D. M., op. cit., str. 273.

¹⁴⁶ Od vremena *Veda* do tradicije *āgama pañcamukhaliṅga* zamijenjena je peterostrukim plesom; oboje su *pañcakṛtya*, koja je obilježje Śive još otkako je prvi put postavljen kao apsolut u *upaniṣadima*. Pet lica *līṅge* predstavlja pet aktivnosti Śive: četiri vezane uz svijet oblika (stvaranje, održavanje, uništavanje, ovijanje u veo *māye*) i peta koja isti svijet transcendirira (oslobođenje – *mokṣa* ili *anugraha*). Pored toga, *Mahānārāyaṇopaniṣad* navodi vid Śive koji se naziva Pañcānana – Petodahi. Ovaj antropomorfni vid ima pet lica od kojih četiri gledaju na četiri strane svijeta, dok je peto okrenuto uvis i predstavlja zenit. Pet lica ima svoja imena i svoje pridružene aktivnosti: Sadyojāta je *sr̥ṣṭi*, Vāmadeva *sthiti*, Aghora *saṃhāra*, Tatpuruṣa *tirobhāva*, a Sadāśiva *mokṣa* ili *anugraha*. Iako su lica nabrojana zasebno, zajedno čine silu koja stvara univerzum, vlada njime i upija ga nazad u se; a budući da je proces prisutan u svakom trenutku postojanja univerzuma na razini pojedinačnog, čineći jednu aktivnost, nužno čini i sve ostale. (Margaret and James Stutley: *A Dictionary of Hinduism: It's Mythology, Folklore and Development 1500 BC – A.D. 1500*, str. 216.-217.)

¹⁴⁷ Prema Coomaraswamy: *The Dance of Śiva*, prema Rao, op. cit., str. 246.

No teško da tu složenost mozaika značenja koje je Naṭarāja poprimio prestaje. Kao iduću stavku valja promotriti mit koji izranja iz purāṇskog brahmanizma i koji pokazuje sličnu vrst promjene slike koja upućuje na značenje kao i filozofska razina tumačenja.

5. MIT

6.1. MIT O NAṬARĀJI U CĪDAMBARAMĀHĀTMYI

Cidambaramāhātmya je zbirka mitova i legendi vezanih uz Cidambaram, sakupljenih i organiziranih između 10. i 12. stoljeća. Sastoji se od tri izvorno nepovezana dijela: legende o Vyāghrapādi, legende o Patañjaliju i legende o Hiranyavarmanu.¹⁴⁸

Legenda o Vyāghrapādi. Vyāghrapāda bijaše sin velikog mudraca Madhyandina. Kada ga je njegov otac poslao u Cidambaram da tamo provodi trapnju, u tamošnjoj je šumi *tillaija* naišao na samostvorenog *liṅgu* (*liṅga svayambhū*); Vyāghrapāda mu je odao poštovanje i predao se trapnji. Nakon mnogo dana, ukazao mu se Śiva Mahādeva s Umom na biku, i mladi ga je isposnik zamolio da mu podari ruke i noge tigra, ne bi li sa vrhova drveća sakupio najljepše cvjetove za *pūju*.¹⁴⁹ Śiva mu je želju uslišao. Vyāghrapāda se kasnije oženio sestrom mudraca Vasiṣṭhe koja mu je rodila sina Upamanyua.¹⁵⁰

Jednom kada je Vyāghrapāda bio udubljen u *yogu*, ukazao mu se Śiva u plesu *tāṇḍava*. Zapanjen, Vyāghrapāda ga je zamolio da mu otkrije sveto mjesto koje je pozornica božanskog plesa. Śiva mu je otkrio da je to dvorana, *sabhā*, u prostoru duha – *cidambaram*, poznata i kao unutarnji grad ili Antahpura, Grad lotos-srca ili Puṇḍarīkapura, i Velika Božanska Śakti – Śaktihmahādivyā.¹⁵¹

Nadalje Māhātmya navodi **mit o Dāruvani**, šumi u kojoj su mudraci provodili svoju trapnju zanemarujući iskreno štovanje Śive. Želeći ih iskušati, Śiva je došao u dotičnu šumu u liku mladog isposnika (Bhikṣāṭane), u pratnji Viṣṇua kojem je naložio da u liku prekrasne kurtizane (što je Viṣṇu u svojoj inkarnaciji kao Mohinī) zavede *ṛṣije*. Dok je Viṣṇu uživao u naloženoj mu zadaći, Śiva se pokazao pred ženama mudraca, nag i božanski prelijep, i zaveo ih do jedne. No zakratko su mudraci shvatili Śivinu spletku; željni osvete, pripremili su žrtvu kojom su namjeravali ubiti drskoga boga. Iz ognja žrtve prvo je iskočio ogromni tigar i skočio na Śivu – no Śiva mu je noktom malog prsta odrao kožu i zaogrnuo se njome oko pasa. Potom su ga pokušali ubiti trozubom – no Śiva ga je, sasvim nepomućen, uhvatio u desnu ruku. Slijedila je antilopa, koju je Śiva uhvatio u lijevu ruku. Potom su iz žrtve izašle brojne zmiје – no Śiva ih je s osmijehom omotao oko sebe kao ukrase. Vojska demonā poslana na njegov postado mu slugama, a jeziva lubanja ukras u kosi. Još uvijek ljutiti, *ṛṣiji*

¹⁴⁸ Zvelebil, op. cit., str. 48.

¹⁴⁹ *Pūjā* je u mlađem brahmanizmu (također poznatom kao hinduizam ili *bhakti*) dnevna pobožnost koja se sastoji od obredne ponude cijeća, hrane, *ghṛja* (pročišćeni maslac), vode i sl. *Pūjā* može biti kućna ili hramska, pri čemu je posljednja, naravno, složenija; hramska *pūjā* uključuje kupanje, odijevanje i ukrašavanje kipa božanstva, ponekad i meditaciju. *Pūjā* se također može ponuditi uglednoj osobi ili gostu. U svakom se slučaju za uzvrat prima blagoslov (*āśirvād*).

¹⁵⁰ Zvelebil, op. cit., str. 48.

¹⁵¹ Zvelebil, op. cit., str. 48.-49.

stvariše bubanj (san. *ḍamaru*, ta. *tuṭi*), čiji je zaglušujući zvuk trebao ubiti boga – no Śiva ga je uhvatio i zadržao za se. Posljednji su iz žrtve izašli demonski patuljak Muyalakaṇ i sažijući plamen, no Śiva je plamen mirno uzeo u dlan i stao na demona slamajući mu vrat. Potom stade plesati, i univerzum zadrhti - jer bio je to žestoki *tāṇḍava* ples. Viṣṇua obuze užas; Pārvaṭī što se spustila u šumu da svjedoči plesu svog gospodara ispuni se strahom. Preobraćeni, njegovi neprijatelji padoše mu pred noge, i on im podari *jñāna-dṛṣṭi*, uvid u vrhovno znanje. Uskoro su plesali sa Śivom koji se smiješio, i sva im se stvorenja pridružiše u univerzalnoj radosti plesa.¹⁵²

Legenda o Patañjaliu. Viṣṇu je čitav događaju ispričao Śeṣi.¹⁵³ Ispunjen željom da svjedoči Śivinom plesu, Śeṣa se posvetio strogoj trapnji. Napokon mu se Śiva ukaže i reče mu: „Zemlja i ljudsko tijelo nalik su jedno drugom; kao što je srce središte čovjeka, tako je središte zemlje šuma Tilla; lubanja Zemlje planina je Meru,¹⁵⁴ glava joj je Kailāsa,¹⁵⁵ usred čela leži Benares, Kurukṣetra su joj prsa, no lotos-srce joj je Cidambaram. U tom svetom, čistom središtu je veliki *līṅga* zvan Śrīmūlasthāna. Na njegovoj južnoj strani leži velika dvorana (*sabhā*) zvana Ambara; u njoj ja činim (*kr*) svoj *ānanda-tāṇḍava* ples, u toj dvorani zvanoj Cidambaram, slavljen od sviju.“ Potom je naložio Śeṣi da se odrekne svog tijela i rodi se kao čovjek, Patañjali. U Tillavani, obećao mu je Śiva, susrest će Vyāghrapādu, te će zajedno svjedočiti njegovu plesu.¹⁵⁶

Tako i bješe. S vremenom im se pridružilo tri tisuće brahmana koji su jednako čekali da ugledaju Śivin ples. Napokon se, nagoviješten zaglušnim bubnjanjem, nalik grmljavini, Śiva ukazao u Cidambaramu. Svima nazočnima podario je *jñāna-dṛṣṭi*, te započeo plesati. Promatrali su ga Pārvaṭī, Brahmā, Viṣṇu i svi bogovi. Poslije plesa Śiva im je objasnio: „Moje je sjedište *jñāna* (znanje, spoznaja). Sinonim (*paryāya*) *jñāne* je *cit*; a prostor (*antara*) svijesti (*cit*) u obliku *caitanya* (svjesnosti) ova je *ambarā*. Zato se ova *ambarā*, što je u središtu srca zemlje, a istom i u lotosu srca, malena (*dabhra*), bez mana, duboka *ambarā*, zove Cid-ambaram.“¹⁵⁷

¹⁵² Zvelebil, *op. cit.*, str. 49.

¹⁵³ Śeṣa ili Ananta je mitološka zmija s tisuću glava koja simbolizira vječnost (*ananta* na sanskrtu doslovno znači beskrajan). Śeṣa je kralj *nāga* (mitoloških zmija). Često se prikazuje kako leži u prostoru ili oceanu univerzuma; na njemu spava Viṣṇu tijekom ciklusa stvaranja i razaranja univerzuma, ili podržava sedam paklenih svjetova, tri sfere svijeta i sedam nebeskih svjetova. Śeṣa na sanskrtu znači ostatak, posebno žrtveni ostatak; i ovo ime upućuje na beskrajan, budući da nakon što svijet na kraju *kalpe* (razdoblja trajanja univerzuma) biva raščinjen, Śeṣa ostaje nepromijenjen.

¹⁵⁴ Meru je sveta planina koja u hinduističkoj mitologiji predstavlja osnovicu univerzuma – *axis mundi*.

¹⁵⁵ Kailāsa je planina u lancu Himālaye koja je mitološko obitavalište Śive.

¹⁵⁶ Zvelebil, *op. cit.*, str. 49.-50.

¹⁵⁷ Zvelebil, *op. cit.*, str. 50.

S ovom se legendom kasnije spaja **legenda o Hiraṇyavarmanu**, a u kasnijim dijelovima teksta *māhātmya* iznosi još legendi, kao i priču o tome kako je Hiraṇyavarman obnovio hram u Cidambaramu i ustanovio svetkovinu Pūrva Phalgune.¹⁵⁸

6.2. ZNAČAJ *LIṄGE* U MITU O DĀRUVANI

Mit o Dāruvani vrlo vjerojatno ima svoj korjen u mitu pod nazivom Mit o Borovoj šumi. Zapravo je riječ o skupini mitova ili jednom mitu s mnoštvom inačica koje se spominju u *purāṇama* (konkretno *Brahmāṇḍa*, *Kūrma*, *Skanda*, *Linga*, *Padma*, *Śiva*, *Vāmana*, *Sāmba*, *Saura*).¹⁵⁹ Rekonstruirana inačica tog mita opisuje Śivu koji je prilikom ulaska u šumu nag i itifaličan; pleše i prosi s lubanjom u ruci. Dok zavodi žene *ṛṣija*, Viṣṇu zavodi *ṛṣije* u liku Mohinī. No kad Śiva zamjećuje ljepotu Mohinī, sjedinjuje se s njome i s njome dobiva dijete. Na to ga *ṛṣiji* proklinju i njegov falus pada na tlo. Iz njega, međutim, izrasta *liṅga* od ognja kojem se ne nazire ni početak ni kraj. Taj je prizor toliko čudesan da *ṛṣiji* sa svojim ženama ponizno pristaju štovati *liṅgu*, s čime se vraća sklad i nastupa mir. Ova rekonstruirana inačica mita vjerojatno je temelj na kojem su mitovi Cidambarama nastali i kojima su prirodani lokalni kultovi i tradicije.¹⁶⁰

Māhātmya vješto spaja stariji kult *liṅge* i Naṭarāja – jer Naṭarāja je itifaličan bog, ujedno isposnik i zavodnik. Falus kao simbol plodnosti, energije i oslobođenja dio je čitave simbolike kozmičkog plesa; no stariji dio mita o kastraciji sasvim je potisnut, namjesto čega Śiva sam potiče štovanje *liṅge* nakon plesa u Tillavanu – jer samo štovanjem *mūlasthāna liṅge* može se doživjeti vizija kozmičkog plesa.¹⁶¹

Razlog Śivina dolaska u šumu u raznim se *purāṇama* navodi različito. Po *Skandapurāṇi*, Śiva, nag i itifaličan, dolazi prosi u šumu Dāruvanu u kojoj obitavaju isposnici; njihove ga žene očarane slijede, što vodi prokletstvu isposnika uslijed koje Śivin *liṅga* pada na tlo.¹⁶² Slična se priča nalazi u *Saurapurāṇi*.¹⁶³ Po *Līṅgapurāṇi* Śiva u Dāruvanu dolazi ne da prosi, već da poda isposnicima filozofsko znanje.¹⁶⁴ Po *Vāmanapurāṇi* Śiva, nakon gubitka Satī, luta i dolazi u Dāruvanu u ljubavnom raspoloženju pod utjecajem Kāme.¹⁶⁵

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 306, bilješka 28.

¹⁶⁰ Zvelebil, op. cit., str.53.

¹⁶¹ Zvelebil, op. cit., str.54.-55..

¹⁶² Chakravarti, op. cit., str. 136.

¹⁶³ Chakravarti, op. cit., str. 137.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

Bez obzira na razlog dolaska, u svakoj je inačici mita prisutan element zavođenja (Śive kao erotskog božanstva) i uspostavljanja kulta *liṅge* – što vrijedi i za mit o Naṭarāji. Mahadev Chakravarti navodi dvije tradicije o izvoru kulta *liṅge*: prema prvoj Śiva dobrovoljno prima kletvu *ṛṣija* uslijed koje njegov *liṅga* pada na tlo, čime se uspostavlja štovanje *liṅge*; prema drugoj, *liṅga* se pojavljuje spontano kao stup kozmičke vatre.¹⁶⁶ Chakravarti porijeklo plamenog stupa vidi u *Rgvedi* i *Atharvavedi*, gdje se naziva *stambha*, što je stup ili potporanj, i čija je uloga da stvori Hiraṇyagarbhu ili Purāṇapuruṣu, boga reprodukcije. No u *Śvetāśvataropaniṣadi* Hiraṇyagarbhu stvara Rudra – tako da je vjerojatno da su kasniji filozofi prilagodili *stambhu* mitu o Rudra-Śivi i *liṅgi*.¹⁶⁷ Na ovoj razini mita, međutim, *liṅga* nema seksualni značaj, već je apsolutna čistoća kakva se traži od svećenika, *pujārīja*.¹⁶⁸ Po *Liṅgapurāṇi* *liṅga* je iznad svih bogova i sadrži sve – što znači da se ne smatra faličkim simbolom plodnosti, već simbolom za izvor kreativnosti koja je nevidljiva i manifestirana.¹⁶⁹

Pa opet je moguće primijetiti kao rješenje nije tako jednostavno; na početku mita o Dāruvani *liṅga* je upravo ono što se čini da jest – simbol plodnosti i želje. Wendy Doniger O'Flaherty u Mitu o Borovoj šumi vidi nekoliko stupnjeva razvoja: na prvom stupnju Śiva, preplavljen željom, zavodi žene isposnika i biva kastriran; na drugom se stupnju dodaje sloj apologije – ovdje žene zavode njega, a on želi testirati mudrace; dok na posljednjem stupnju dolazi ne bi li poučio isposnike i uspostavio kult *liṅge* – dakle, s jasnim ciljem.¹⁷⁰

Posljednja grupa priča, kojoj pripada i mit o Naṭarāji iz *Kōyilpurāṇe*, najbrojnija je. No u svim je inačicama mita prisutan element odbojnosti prema seksualnosti: promatrači su redovito zgroženi Śivinim seksualnim činom sa ženama (kao i s Pārvatī ili bilo kojom drugom ženom, u drugim mitovima), no ta se odbojnost isto tako redovito pretvara u obožavanje. U sanskrtskoj se teologiji ovo naziva *dveṣa-bhakti*, vrst ritualnog *Hasslieba*, a proizlazi iz uvjerenja da je bilo kakav dodir s bogom, čak i negativan, pozitivan za *bhakti*.¹⁷¹

¹⁶⁶ Chakravarti, op. cit., str. 136. Priču o podrijetlu *liṅge* donosi *Liṅgapurāṇa*: između Brahme i Viṣṇua došlo je do rasprave o tome tko je od njih dvojice stvarni stvoritelj univerzuma, no nikako nisu uspijevali doći do odgovora. Napokon se pred njima pojavio ognjeni *liṅga*; Brahmā, pretvorivši se u labuda, stao je letjeti uvis, dok je Viṣṇu, pretvoren u vepra, zaronio u dubinu ne bi li otkrio odakle *liṅga* izvire. No budući da mu ni jedan ni drugi nisu mogli otkriti ni kraja ni početka, obojica su priznali Śivu kao Liṅgodbhavu (onog koji izvire iz *liṅge*), vrhovno božanstvo i stvoritelja. Istu priču iznose *Vāyu*, *Matsya*, *Mārkaṇḍeya*, *Kūrma* i *Saura purāṇa*. (Chakravarti, op. cit., str. 138.-139.)

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Chakravarti, op. cit., str. 140.

¹⁶⁹ Chakravarti, op. cit., str. 135.

¹⁷⁰ O'Flaherty, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, str. 303.

¹⁷¹ Ovakva je predanost često ilustrirana motivom boga koji ubija demona i time ga oslobađa: to čine Kṛṣṇa, Rāma itd. Dobar je primjer toga Kaṁsa koji je zatočio Kṛṣṇine roditelje i pogubio mu braću, nakon čega, strahujući od proročanstva da će ga Kṛṣṇa stajati glave, vidi Kṛṣṇu u svemu. Tako i putem straha čovjek može spoznati boga koji prožima svijet, jednako kao i prosvijetljeni.¹⁷¹ Bhāgavatapurāṇa tako navodi: „Želja, mržnja, strah ili ljubav prema bogu, puneći srce s *bhakti* (predanošću),

Isposnici u šumi u nekim su inačicama mita sljedbenici *mīmāṃse*, dakle ateisti, u drugima sljedbenici učenja Dakṣe i Gautame; no što su točno, ističe O'Flaherty, nije toliko važno kao to da se priroda njihove prakse redovito kosi s poukom koju Śiva donosi dolaskom u šumu.¹⁷² „Da postoje samo vjernici, bog ne bi morao sudjelovati u religijskom životu ili dokazivati svoje postojanje“, kaže O'Flaherty; „Bog treba heretika kao što treba i demone.“¹⁷³ *Līṅā* Śivina utjelovljenja tako se očituje u prosvjetljenju koje se odvija putem kazne.¹⁷⁴ U Mitu o Borovoj šumi Śiva je proklet od isposnika da bude štovan kao *liṅga* - no upravo ga to čini veličanstvenim; s druge strane, Śiva isposnike „proklinje“ da ga u tom obliku štiju, no upravo ih tim putem – koji je put hereze iz perspektive vedizma – spašava.¹⁷⁵

Liṅga u mitu, dakle, nosi oba značenja: to je erotski simbol, simbol *kāme* (želje) koja zgraža one koji isposništvo poimaju kao svoj cilj, ali i simbol čiste kreacije poštivanje koje omogućuje viziju svetog plesa. Oboje – i čistoća i erotičnost – obilježja su Śive, pri čemu se ne može reći da jedno zapravo preteže nad drugim.

6.3. ULOGA *TAPASA* I *KĀME* U MITU O DĀRUVANI

Oprečna priroda Śive zbunjivala je znanstvenike od samih početaka proučavanja śivističke mitologije: on je najbolji od *yogina*, savršen u trapnji, i istovremeno najerotičniji od sviju bogova – *bhogī*, uživaoc.¹⁷⁶ Zato što paralelno utjelovljuje *tapas*, trapnju, i *kāmu*,

uništavaju sve grijehe i vežu pojedinca s bogom.“ (*Bhāgavata* 7.1.29-30, prema O'Flaherty, op. cit., str. 309.) Ovaj je motiv čest i u mitovima o Śivi: Dakṣina se ljutnja pretvara u štovanje, u *purāṇama* zli isposnici ili demoni postaju štovatelji, te čak i Arjuna prepoznaje i štije Śivu tek nakon što je s njime, koji nosi lik heretičnog lovca, stupio u sukob. (O'Flaherty, op. cit., str. 308.-309.)

¹⁷² O'Flaherty, op. cit., str. 312.

¹⁷³ O'Flaherty: *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, str. 319.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ O'Flaherty, op. cit., str. 309.

¹⁷⁶ Śiva u svojoj dvostrukoj ulozi *yogina* i *bhogina* bog je purāṇskog brahmanizma – no podrijetlo mu je daleko starije. Njegov vid isposnika koji premazan pepelom mrtvih luta po spaljivalištima tijela vuče podrijetlo od vedskog Rudre, koji je gromovnik, liječnik i strijelac, onaj koji donosi smrt i kojega se moli da od iste poštedi. (O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str.1.) Već pred kraj vedskog razdoblja, u *upaniṣadima*, razvija se u potpunosti i postaje apsolut. „Ja sâm bijah prije svega i ja sâm postojim i postojat ću. Ja sam vječan i nevječan, razlučiv i nerazlučiv, ja sam Brahmā i nisam Brahmā.“ (Dowson: *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*, str. 296.) U razdoblju purāṇskog brahmanizma Śiva zadržava tu stečenu veličinu i uz Viṣṇua i Devī uzdiže se na sam vrh panteona.

Śivin vid *bhogina* pak potječe od vedskog Indre, ratnika i boga plodnosti čijoj je moći *tapas* isposnika prijetnja; kada želi uništiti isposnika, Indra mu šalje *apsarasu* (nebesku nimfu) da ga zavede, jer popuštanjem pred ženskim čarima i ispuštanjem sjemena iscrpljuje se moć skupljena *tapasom*. Śiva, ponekad, čini to isto – osobno. Indra je preljubnik koji je zbog zavođenja žene mudraca Gautame kažnjen kastracijom – kao i Śiva u Mitu o Borovoj šumi. Budući da od vremena kasnih *Veda* (tako doslovno navodi O'Flaherty, no prema citatima čini se da misli na *brāhmaṇe*) imaju istu mitološku funkciju, ne čudi da *Śivapurāṇa* dva boga otvoreno izjednačava. (*Śiva* 3.15.39., prema O'Flaherty, op. cit., str. 3.-4.)

Druga strana Śivine prirode, njegov *tapas*, preuzet je od drugog vedskog božanstva – Agnija, boga Ognja, glasnika koji prenosi žrtveni prinos od ljudi bogovima i nagradu za isti od bogova ljudima. Agni je tako ne samo bog koji obitava u trima

ljubavnu želju, Wendy Doniger O'Flaherty naziva ga erotskim isposnikom. Ovaj paralelizam ne izražava se u svim izvorima jednako: „Śiva iz brahmanističke filozofije pretežno je isposničke prirode; Śiva iz *tantri* pretežno je seksualan; pa opet su u obje struje prisutni elementi suprotnog vida, a u mitovima – koji čine most između racionalne filozofije i iracionalnog kulta – Śiva se pojavljuje daleko češće u svojoj dvostrukoj prirodi no kao jedno ili drugo.“¹⁷⁷

No, ističe O'Flaherty, *tapas* i *kāma* nisu istinske suprotnosti, već dva oblika vreline¹⁷⁸ (*tejas*), dvije strane istog novčića, oboje potencijalno destruktivni i kreativni; suprotni su, ali nisu međusobno isključivi.¹⁷⁹ Pomirenje trapnje i putene želje u indijskoj je mitologiji izraženo slikom Śive kao itifaličnog *yogina*. U takvom je liku prilikom dolaska u Borovu šumu u svim inačicama mita - uključujući Naṭarāju. Iako se na prvi pogled može činiti paradoksalnom, za

svjetovima (što je značajka koja otvara mogućnost uspostavljanja apsolutnog božanstva u religiji, što će Śiva kasnije postati), već i bog koji *tapasom* uništava nevjernike ili one koji čine vedske žrtve iz pogrešnih razloga. Śiva, kao što će se pokazati kasnije, u Mitu o Borovoj šumi čini to isto. Śiva od Agnija nasljeđuje *tapas*; i kao što navodi *Līṅgapurāṇa*: „Svi razni oblici vatre su isposnici (*tapasvin*), svi nositelji zavjeta, i svi su znani kao dio Rudre samog.“ (*Līṅgapurāṇa* 1.6.4., prema O'Flaherty, op. cit., str. 4.) No Agnija ne karakterizira samo *tapas*, već i *kāma*, vrelina želje – jer oboje su oblici *tejas* (žara, vreline). Kao takav, Agni je zavodnik i preljubnik, kao i Rudra; kao oganj, on je jedan od osam oblika Śive. (O'Flaherty, op. cit., str. 5.)

¹⁷⁷ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 306.

¹⁷⁸ Temeljno značenje pojma *tapas* je vrelina ili žar, a potom trapnja ili općenito zagrijavanje. *Yogī* se trapi – vrši *tapas* – što je proces koji ili uključuje toplinu (meditacija između četiri ognja tijekom toplih godišnjih doba, s petim ognjem, suncem, što prži s neba) ili stvara tjelesnu toplinu, ili oboje. Iskustvo unutarnje topline poznato je, smatra Eliade, misticima i magičarima od najstarijih vremena. Za znatan broj „primitivnih“ plemena magijsko-religiozna moć je zažarena i izražavaju je terminima koji znače „toplina“, „ispečenost“, „vrlo toplo“, itd. „Ovladavanje vatrom“ i „unutarnjom toplinom“ je uvijek u vezi s ovladavanjem nekim ekstatičnim stanjem, ili, pak, na nekoj drugoj razini kulture, dostizanje neuvjetovanog stanja savršene duhovne slobode. „Ovladavanje vatrom“, neosjetljivost na toplinu, i odatle „magična toplina“ koja omogućuje da se podnese kako izuzetna hladnoća tako i temperatura žara – jest magijsko mistična vrlina koja praćena i drugim, ništa manje neobičnim podvizima (uspeće (na nebo, op. a.), magijski let, itd.) jasno označava da je šaman nadišao ljudsku uvjetovanost i da već sudjeluje u stanju svojstvenom „duhovima“.“ (Eliade: *Joga*, str. 327.)

Tapas je sredstvo kojim se postiže magijska moć (*siddhi*) koja je iznimno privlačna misticima. Međutim, ona isto tako odbija i plaši, te se s druge strane teži njenom smirenju – zbog čega *yogī* kasnije nastoji nadvladati iskušenje nadnaravnih moći. (Eliade, op. cit., str. 327.-328.) Odatle smisao trapnje kao odricanja, susprezanja želje, i shvaćanja *tapasa* kao suprotnosti *kāmi* (želji).

¹⁷⁹ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 301. *Tapas* je u mitologiji kreativna sila. U Rgvedi Jedno se rađa iz *tapasa*. (*Rgveda* X 129.3., prema O'Flaherty, op. cit., str. 311.) U *brāhmaṇama* se Prajāpati trapi kako bi stvorio svijet, uslijed čega postaje vreo; iz vreline se rađa voda, iz vrole vode vatra, svjetlost, zrak, sunce, mjesec i bića. (*Śatapathabrāhmaṇa* 6.1.3.1-2; *Aitareya* 10.1.5. i 11.6.4., prema O'Flaherty, op. cit., str. 312.) Ovdje prisutni elementi vatre i vode najčešće su počelo u kozmogonijskim mitovima. (O'Flaherty, op. cit., str. 312.) Podrijetlo tog motiva Eliade vidi u šamanskom nazoru na svijet ili nekom još starijem od šamanizma: „Kozmogonija i antropogonija putem znojenja spadaju u mitološke motive koje nalazimo i drugdje (npr. u Južnoj Americi). Vjerojatno su u vezi sa šamanskim shvaćanjem svijeta. Poznato je da se sjevernoamerički šamani smještaju u neku vrst saune da bi izazvali obilno znojenje. Taj običaj samo je vid šireg ideološkog kompleksa starijeg od šamanizma u užem smislu riječi: tu mislimo, prije svega, na „magijski žar“ i „ovladavanje vatrom“.“ (Eliade, op. cit., str. 117.)

S druge strane, vatra i voda, i sami suprotnosti u smislu suhog i vlažnog, toplog i hladnog, mogu se gledati kao opetovanje iskonske opreke *kāma-tapas* (želja – susprezanje). Potencija svijeta je *tapas*, suzdržano sjeme; konkretno stvaranje je *kāma*, prepuštanje želji ili djelovanje.

indijsku je misao ova slika sasvim smisljena. Uzdignut falus u Indiji ne predstavlja samo simbol plodnosti, već jednako tako i simbol vrline, yoginske discipline i trapnje – jer sjeme izlazi samo kad se *liṅga* spusti. Tako se Śiva naziva *ūrdhvaretas*, „čije je sjeme uzdignuto (prema gore, povučeno u vrlini)“ i *ūrdhvaliṅga*, „čiji je falus uzdignut“ – pri čem oba pojma označavaju onoga koji zadržava sjeme u trapnji. Kao takav, on je stup (*sthānu*) vrline, što se simbolički prikazuje kao uzdignut falus (*liṅga*). No budući da *tapas* predstavlja sposobnost kontrole kako zadržavanja tako i otpuštanja sjemena ili kreativne sile, *liṅga* je simbol kreativnosti, spremište cjelokupnog potencijala budućih kreacija. Śivin je *tapas*, dakle, izvor njegove i kreativne i erotske snage.¹⁸⁰

Ono što se kod Śive može činiti kao suprotnost u svjetlu se mitova zapravo pokazuje kao ravnoteža i sklad. U *purāṇama* on zahtijeva ženu koja treba biti *yoginī* kada je on *yogī*, *kāminī* (ljubavnica) kada je on prepun želje¹⁸¹ – jer susprezanje želje (*tapas*) i želja (*kāma*) samo su dva izraza iste stvaralačke sile. Pravo umijeće stvaranja umijeće je mjere – znanja o tome kada i koliko koristiti koji od ova dva oblika – i predstavlja temu mnoštva mitova iz svih razdoblja brahmanizma, śivističkih i drugih.¹⁸²

Naglašeno je da je *tapas* sredstvo, a ne cilj: u *Vedama*¹⁸³ za postizanje besmrtnosti putem potomstva, a u *upaniṣadima* za postizanje *mokṣe*, oslobođenja od ponovnog rođenja ili vezanosti uz predmetni svijet koji postoji u odnosu opreka.¹⁸⁴ Jedan od ciljeva koji se postižu *tapasom* i sama je *kāma*. Ideja odricanja od užitka na jednoj razini kako bi se dobila nagrada na drugoj u ljudskoj je svijesti prisutna od pamtivijeka i često se susreće u motivu nebeskih djevoja kao nagrade pobjednicima – bilo kao ratnicima, dakle (pobjednicima) nad drugima, bilo kao isposnicima, dakle nad samim sobom. Jer, kao što sam Śiva kaže: „Pomoću *tapasa* osvaja se *kāma*.“¹⁸⁵ Isposnici se opisuju kao iznimno privlačni ženama. Razlog je tome dijelom u njihovoj nedostupnosti, no većinom zato što *yogī*, koji je ovladao svojim strastima, postaje snažan i lijep poput boga.¹⁸⁶ Isto vrijedi i za ljubavničko umijeće: *Kāmasūtra* uspješnog ljubavnika definira kao onoga koji je ovladao svojim strastima, a moć mu proizlazi iz čistoće i meditacije.¹⁸⁷

Śiva je, kao savršen isposnik i savršen ljubavnik, u Mitu o Borovoj šumi neodoljiv ženama isposnika. Njegov se dolazak u raznim inačicama mita objašnjava sa dva suprotna

¹⁸⁰ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 309.-310.

¹⁸¹ *Śiva*, 2.2.16.39; *Kālikā* 9.49-50., prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 307.

¹⁸² O'Flaherty, op. cit., str. 311.

¹⁸³ *Yajurṣaṃhitā, Sāmasaṃhitā, brāhmaṇe, sūtre*. (prema Ježić: *Brahmanizam / Hinduizam u Istočne religije*, str. 19.-21.)

¹⁸⁴ O'Flaherty, op. cit., str. 327.

¹⁸⁵ *Skanda* 6.257.11, prema O'Flaherty, op. cit., str. 320.

¹⁸⁶ O'Flaherty, op. cit., str. 318.

¹⁸⁷ *Kāmasūtra* 7.2.55-57, prema O'Flaherty, op. cit., str. 318.

stajališta. S jednog stajališta dolazi da uspostavi *tapas* – zato što su isposnici lažni isposnici koji žude za svojim ženama, a one su prelijepe zavodnice koje su spremne podati su i onima koji im nisu supruzi. Ili, kao što im govori Brahmā, „živate u isposničkom stanu no prevladani ste ljutnjom i požudom; no pravi je isposnički stan dom, dok je onome koji nije istinski *yogī* čak i isposnički stan tek kuća.“¹⁸⁸ S drugog stajališta on donosi *bhogu* kako bi slomio¹⁸⁹ *tapas* isposnika zato što isposnici nisu obuzdali emocije, već samo izgledaju poput isposnika i vrše prazan obred. „Neće zadobiti oslobođenje putem *tapasa* koji samo isušuje tijelo“, kaže Śiva.¹⁹⁰ Od poricanja želje nikakve koristi; valja je obuzdati putem smirene samokontrole, *śanti*.¹⁹¹ Cilj mu tako nije *bhoga* kao takva ni *tapas* kao takav, već oboje – a budući da je *bhoga* ta koja je poreknuta, Śiva dolazi kao *bhogī* kako bi uspostavio ravnotežu.

Mnoge inačice mita same govore kako isposnici koriste Śivin *tapas* – što su u mitu o Naṭarāji oružja iz žrtve – protiv Śivinog *liṅge*, koji je u ovom slučaju *kāma*; drugim riječima, koriste jedno njegovo lice protiv drugog, ne razumijevajući da su u suštini jedno te isto.¹⁹² Oni, lažni isposnici, nazivaju ga lažnim isposnikom i žele ga kazniti za nedoličnost bilo uništenjem (u mitu o Naṭarāji) bilo kastracijom (u ostalim inačicama mita). U oba slučaja kazna je ništa drugo do uzaludni pokušaj poricanja želje, jednako djelotvoran kao i pokušaj uklanjanja nasilja nasiljem. U slučaju kastracije, odsiječeni *liṅga* počinje probijati svijet poput plamenog koplja, prijeteci uništenjem univerzuma, sve dok Pārvaṭī ne pristane prihvatiti *liṅgu* u svom obliku kao *yoni*.¹⁹³ Nakon utaženja s Pārvaṭī Śiva je smiren, uravnotežen, i Pārvaṭī ga moli da objasni svoju pravu prirodu koja je *mokṣa*.¹⁹⁴ Njegov odgovor upravo je ravnoteža *yoge* i *bhoge*. Śiva je tako suprotno od razvratnika koji je rob svojih želja – čak i kao *bhogī* on vlada svojim čulima, pretpostavljajući kontrolirano otpuštanje apsolutnoj slobodi (što je hinduističko rješenje problema požude unutar ljudske prirode). On je pobjednik nad Kāmom

¹⁸⁸ *Vāmana* 43.87, prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 27.

¹⁸⁹ Slamanje *tapasa* zato što u ovom slučaju *tapas* predstavlja prepreku kreativnom procesu: konkretno stvaranje može nastupiti tek kada prestane suzdržavanje. Taj je princip oslikan motivom isposnika kojeg zavodi milosnica, vrlo čestom u indijskim mitovima. U *Mahābhārati* (MBh 3.110.1-113.25) nalazimo priču o Rṣyaśṛṅgi, isposniku koji može prizvati kišu i okončati sušu ne pomoću moći svoje trapnje, već upravo time što prekida svoju trapnju kada se prepušta zavođenju žene. Indra, bog plodnosti koji oslobađa vode, uništava vrlinu isposnika tako što im šalje *apsarase*, nebeske plesačice, da ih zavedu i prekinu njihovu trapnju – jer *tejas* njihova *tapasa* prijetnja je kiši i plodnosti, a ne njen izvor. U mitu o vjenčanju Śive i Pārvaṭī i rođenju Kumāre, Śivin vlastiti *tapas* treba biti prekinut njegovim sjedinjenjem s Pārvaṭī uz pomoć Kāme kako bi se mogao roditi sin koji će spasiti svijet od demona. I *kāma* i *tapas* pritom su nužni – riječ je samo o stalnoj izmjeni njihova odnosa, o održavanju ravnoteže između svijeta duha i svijeta tijela. (O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 313.-314.)

¹⁹⁰ *Vāmana* 43.52, prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 28.

¹⁹¹ O'Flaherty, op. cit., str. 28.

¹⁹² O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 308.

¹⁹³ Nīlakaṇṭha, Komentar na MBh XIII.14.228.31; *Śiva* 4.12.17-52, prema O'Flaherty, op. cit., str. 332.

¹⁹⁴ *Śiva* 2.2.23.7-8, prema O'Flaherty, op. cit., str. 334.

upravo zato što je dopustio Kāmi da ga dotakne i potom dopustio sebi da si ispuni želju – da spali svoju želju, *kāmu*. On je *akāmin*, onaj koji nema želja, zato što se prepušta činu bez uplitanja uma – i tako je savršen *yogī* koji ne može biti u opasnosti od iskušenja.¹⁹⁵

Kao što je *tapas* sredstvo kojim se postiže *kāma*, tako je *kāma* sredstvo kojim se ostvaruje *prema*, ljubav.¹⁹⁶ Śiva s jednakim umijećem koristi oboje (i *tapas* i *kāmu*) i jest oboje – ali sam je više i od *tapasa* i od *kāme* zajedno kao što je ljubav više i od susprezanja i od želje.¹⁹⁷ Dinamika *yoga-bhoga* unutar Śivine prirode u mitovima je ocrтана svađama Śive i Pārvaṭī. Ponekad je ona nezadovoljna njegovom odsutnošću i posvećivanjem *yogi*; ta odsutnost je *viraha*, razdvojenost, koja igra važnu ulogu u životu svakog ljubavnog para: ona osvještava, ojačava i osvježava ljubav. Tako je ciklus:

yoga – svađa/sukob – bhoga – svađa/sukob – yoga

¹⁹⁵ O'Flaherty, op. cit., str. 334.

Složeni odnos Śive i Kāme objašnjava mit o vjenčanju Śive i Pārvaṭī, opisan u *purāṇama* i prelijepom Kālidāsinom spjevu *Kumārasambhava* (rođenje Kumāre). Nakon što se njegova supruga Saṭī, kći Dakṣina, bacila u oganj zato što je njen otac odbio pozvati Śivu na veliku žrtvu na koju su bili pozvani svi ostali bogovi, Śiva je razorio Dakṣinu žrtvu ognjem iz svog trećeg oka i potom se povukao u meditaciju, zatvoren za svijet. No svijetu je prijetio demon Tāraka za kojeg je bilo proročeno da ga može poraziti samo Śivin sin. Bogovi su se našli u nedoumici; iako se Saṭī ponovo rodila kao Pārvaṭī, kći Himavatina, Śiva je bio toliko predan trapnji da nije ni zamjećivao što se u svijetu zbiva. Bogovi su tako poslali Kāmu da pomogne Pārvaṭī osvojiti Śivu. Ljut zbog toga što se usudio prekinuti njegovu trapnju, Śiva je otvorio treće oko i spalio Kāmino tijelo u pepeo. Ipak je Kāmينا moć učinila svoje: Śiva je našao da se više ne može posvetiti trapnji kao prije i da neprestano razmišlja o Pārvaṭī. „Śiva spaljuje Kāmu samo da bi ga oživio u još moćnijem obliku“, kaže O'Flaherty. „Śiva spaljuje Kāmu ali je ipak seksualno uzbuđen; Śiva spaljuje Kāmu i stoga je poželjan ljubavnik; Śiva je sam spaljen Kāmom; i konačna hinduistička komplikacija, Śiva jest Kāma.“ (O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 19.) Śiva je Kāma kada zavodi žene isposnika, *apsarase* i smrtnice; navodi se kao meštar *Kāmasūtre* (*Padma* 5.53.6, prema O'Flaherty, op. cit., str. 24.) i Kāmešvara, gospodar želje, kada se vjenča. (*Śiva* 2.3.50.38, *Ibid.*)

Spaljivanje Kāme i samo je oblik kastracije, srodno motivu uskrsnuća iz pepela; moć boga tjelesne želje postoji i bez tijela – štoviše, bez tijela jača je no prije. (O'Flaherty, op. cit., str. 19.) Nova moć bestjelesnog Kāme proizlazi iz toga što je transformiran kroz Śivu: budući da je pun želje, oganj iz Śivina oka toliko je žestok da prijeti sažgati svijet; uviđajući to, Śiva se suzdržava putem *yoge* i raspoređuje ovu moć po prirodi. Od tada zazivi ptica i određene biljke bude ljubavnu želju, vrebajući srca ljudi poput demona iz Pandorine kutije. Tako tek s uništenjem Kāma postaje moćan, a putem Śivine moći *tapasa*. (O'Flaherty, op. cit., str. 25.) Tomu je tako zato što je isti taj *tapas* samo obuzdavanje aktivne energije koja već postoji u Śivi samome i preoblikuje se iz jednog oblika u drugi. Napokon, da ta energija u njemu već nije postojala, ne bi bilo ni njegove nasilne reakcije na Kāmu. (O'Flaherty, op. cit., str. 23.)

¹⁹⁶ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 335.

¹⁹⁷ Što je i ponovo ilustrirano mitom o vjenčanju Śive i Pārvaṭī. Izravno nastavljajući priču:

Budući da je želja u njemu probuđena, Śiva popušta i vjenčava se s Pārvaṭī – no naravno, tek pošto ga ona osvoji svojom trapnjom. Pārvaṭī mu, međutim, prigovara što je spalio Kāmu, jer čemu brak bez želje? Na što Śiva odgovara: „Naša je ljubav više od želje; kako može biti rođena iz puke želje? Ranije stvorih svijet rodivši želju, i sam stvorih želju na užitak svakome. Kako mi tad možeš spočitnuti spaljivanje želje? Kāma mišljaše da sam poput drugih bogova, i uznemirio je moj um, i tako ga spalih u pepeo.“ (*Śiva* 7.1.24.43-45, prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 26.)

Spaljivanje Kāme tako nije kazna zbog toga što želja postoji, već zato što se budi u pogrešno vrijeme i iz pogrešnih razloga. Pravo vrijeme i pravi razlog mogu se odrediti samo uz pomoć *tapasa*. (O'Flaherty, op. cit., str. 26.) Zato Kāma ponovo zadobiva tijelo - nakon Śivina vjenčanja (zato što tek tada može ponovo imati moć nad njime, i zato što mu to Śiva sam dopušta). (O'Flaherty, op. cit., str. 20.)

zapravo stvaralački ciklus koji oslikava i Mit o Borovoj šumi: zbog pretjerana *tapasa* zapostavljena je *kāma*, što navodi Śivu da donese popriličnu količinu istog u naizgled mirno stanište isposnika. Njihovo odbijanje tog uravnoteženja dovodi do sukoba – što vodi ili kastraciji ili razornom plesu – a razorna priroda neuslišane želje toliko je strašna da prisutni ne mogu ništa do prihvatiti njenu nužnost.¹⁹⁸ Čak i u inačici mita koja govori o Naṭarāji, gdje je motiv kastracije potpuno potisnut, Śiva sam potiče štovanje *liṅge* nakon plesa u Tillavanu – jer samo štovanjem *mūlasthāna liṅge* može se doživjeti vizija kozmičkog plesa.¹⁹⁹ *Liṅga* je, dakle, i uzrok sukoba i njegovo razrješenje. Zato ga Skandapurāṇa označava kao „gospodara svađe“ i govori da štovanje *liṅge* uklanja svađu iz kuće.²⁰⁰ Tek se tako postiže ravnoteža: putem *tapasa* spojenog s istinskom čistoćom uma, te štovanjem *liṅge* i predanošću vlastitoj ženi.²⁰¹

Budući da je utjelovljenje i *tapasa* i *kāme* Śiva je (kao nekada Indra) čuvar njihove ravnoteže – čuvar punine života naspram metafizičke praznine.²⁰² Očuvanje ove ravnoteže u svakodnevnom životu ljudi postiže se *svadharmom* – ispunjavanjem svoje osobite uloge unutar konteksta društva i svijeta.²⁰³ *Svadharm* je proces - neprestani dijalog između neosobnih, univerzalnih principa i osobnih htijenja, neprestana napetost. Ta napetost *dharma-kāma* u suštini je jednaka napetosti *tapas-kāma* – jer *dharma* je i sama oblik *tapasa*, obuzdavanja vlastita htijenja dužnošću i disciplinom.

Krajnje, tantričko rješenje ove napetosti potpuno je izjednačenje dviju sila – sublimacija želje u yoginsku disciplinu čija je svrha pobjeda nad željom. Jer, da bi se želje oslobodilo, valja je ispuniti, ne poricati je²⁰⁴ – a za njeno je ispunjenje, kao i za odricanje, potrebna stroga disciplina uma. Nesputana, kao i neutažena želja, kao i svaka neobuzdana sila, nužno je destruktivna. Tako pretjeran *tapas*, bez *kāme* koja ga uravnotežuje, može sagorjeti svijet – on prijeti sušom, vatrom i smrću. Kad bog ili isposnik popusti želji, nastupa kiša, stvaranje univerzuma, obnavljanje prirode u ciklusu godišnjih doba ili rođenje sina. Napetost *tapas-kāma* tako je obnavljanje kreativne sile u neprestanom procesu punjenja i

¹⁹⁸ O'Flaherty, op. cit., str. 31.

¹⁹⁹ Zvelebil, op. cit., str. 54.-55.

²⁰⁰ *Skanda* 5.2.18.31-34, prema O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 31.-32.

²⁰¹ O'Flaherty, op. cit., str. 28.

²⁰² O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 328. Valja napomenuti da čak i bog gubi dobrobiti stečene tapasom putem prepuštanja *kāmi*; nakon tisuću godina vođenja ljubavi s Pārvaṭī, Śiva se povlači nazad u yogu. (O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 36.) To je tako zato što je *tapas* nužan preduvjet kreaciji. Śiva kao *yogī* obično je u *purāṇama* objekt meditacije Brahmi i njegovim sinovima uma, ali kao takav im ne daje nagrade i ništa ne stvara; tek kao erotski bog on stvara bića iz androgina sebe. (O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, str. 326.-327.)

²⁰³ O'Flaherty, op. cit., str. 328.

²⁰⁴ *Liṅga* 1.86.23, prema O'Flaherty, op. cit., str. 332.

pražnjenja, pri čem oba principa u svakom idućem ciklusu dovode do novog međusobnog jačanja.²⁰⁵

Čitav je svijet sadržan u plesu ovih suprotnosti – i upravo je to pouka koju je Šiva došao prenijeti isposnicima u šumi Dāruvani.

6.4. PREOBLIKOVANJE MOTIVA KASTRACIJE U MOTIV PLESA

U tamilskoj inačici Mita o Borovoj šumi motiv kastracije biva zamijenjen plesom – konkretno *ānanda-tāṇḍavam*. Pojam *tāṇḍava* prvi se put javlja u *Nāṭyaśāstri* (nastaloj u prvim stoljećima nove ere) s dvojbenu (mitološkom) etimologijom: nakon što je Šiva iznio elemente plesa mudracu Taṇḍuu, ovaj ih je pretvorio u ples zajedno s pjesmom i instrumentalnom glazbom. Od tada se ples zove *tāṇḍava* (onaj koji pripada Taṇḍuu).²⁰⁶ Iako se *tāṇḍava* ponekad smatra žestokim i stoga muškim plesom, a blaga *lāsya* ženskim, Ghosh smatra da bi se *tāṇḍava* trebala shvatiti kao uređeni ili visoki ples (*class dance*), jer je određen nizom propisanih figura (*karaṇa*).²⁰⁷ Ples u drami ne treba imati posebnu svrhu; koristi se jednostavno zato što stvara ljepotu²⁰⁸ – no ako se izvodi uz pjesmu s riječima, tada geste i plesne figure trebaju pratiti smisao riječi.²⁰⁹ *Nāṭyaśāstra* navodi da se prilikom obožavanja bilo kojeg boga u *nāṭyi* treba izvesti ples s energičnim *aṅgahārama* (obrascima ruku i nogu koje se sastoje od *karaṇa*) koje je stvorio Šiva, dok ljubavno raspoloženje između muškarca i žene treba dočarati plesom s nježnim *aṅgahārama* koje je stvorila Pārvatī.²¹⁰ Ne navodi se spol plesača – samo stvoritelj plesa, što je vezano uz energiju imenovanog plesa. Iz svega navedenog slijedi da je *tāṇḍava* svakako žešća od *lāsye*, ali ne mora nužno biti divlji ples.

Kako je *ānanda* (blaženstvo) točno spojedno s pojmom *tāṇḍava* ne zna se. Poznato je samo da je prvi sanskrtski tekst koji opširno opisuje *ānanda-tāṇḍavu* Šive Naṭarāje *Skandapurāṇa*, *Śaṅkarasamhitā*, *Śivarahasyakhaṇḍa*, *Dākṣakaṇḍa*. U njemu se prvi put u sanskrtskoj tradiciji uvodi novi kult – kult rasplesanog boga, a k tome i zle magije *ṛṣija*. Ovaj tekst ne sadrži ništa starije od 7. st., a vjerojatno datira iz 10. ili 11. stoljeća – što se prema Zvelebilu poklapa s drugim datiranjima kanonizacije kulta.²¹¹

²⁰⁵ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str.36.

²⁰⁶ *Nāṭyaśāstra* IV 263-264.

²⁰⁷ op. cit., str. 69., bilješka uz IV 272.

²⁰⁸ op. cit., IV 267.

²⁰⁹ op. cit., IV 298.

²¹⁰ op. cit., IV 319.-320., IV 272.

²¹¹ Zvelebil, op. cit., str. 56.

Kult Naṭarāja u Cidambaramu temelji se na ranijem kultu plešućeg boga *Cirrapalama*,²¹² koji je sam vjerojatno spoj dravidskih kultova božice Korṛavai i boga Murugana s jedne strane, i tradicije žestokog plesa kralja-pobjednika s druge.²¹³ Na tamilskom jugu ples čitavo vrijeme igra središnju ulogu u religiji; to je uređeni čin visokog reda koji služi tome da drži sile razaranja na uzdi.²¹⁴ Isto tako u mitovima o Šivi ples, kao i *yoga*, služi obuzdavanju opasne aktivnosti preobražavajući je pritom u korisnu.²¹⁵ Sve to omogućilo je lako spajanje plešućeg boga Male dvorane Cidambarama i Šive u plesu kojeg su slavili šivistički pjesnici-sveci 7. stoljeća – iz čega Kulke zaključuje da je do spoja moralo doći u 6. stoljeću.²¹⁶ No to ne objašnjava zašto je za mit u Cidambaramāhāmti izabran upravo mit o Dāruvani i zašto je kastracija zamijenjena plesom.

Odgovor na to pitanje vjerojatno leži u paralelama između različitih kultova. Izvor štovanja u Cidambaramu najvjerojatnije je kamen koji se štuje kao *mūlasthāna liṅga*²¹⁷ – što bi značilo da je, budući usredotočen na štovanje *liṅge*, Mit o Borovoj šumi i više no prikladan za *māhātmyu* Cidambarama. S druge strane, kada je Naṭarāja uspostavljen kao vrhovni bog Cidambarama, morala se javiti potreba za objašnjenjem plesa kroz mit – zbog čega su učinjene sljedeće promjene: Šiva ulazi u Šumu borova (Taragam) i žene ga okružuju, ali ne dolazi do kastracije (što je prisutno u drugim inačicama mita iz *purāṇa* na sanskrtu) već ga isposnici napadaju oružjima iz žrtve. No isposnici su nemoćni protiv njegova plesa jednako kao što su nemoćni pred snagom itifaličnog Šive iz ranijih inačica mita; vidjevši ga kao Naṭarāju, i bogovi i isposnici staju ga štovati kao vrhovnog boga.²¹⁸ Naṭarājin je ples tako ples pobjede (što čuva kako tamilsku tradiciju gore spomenutog pobjedničkog ratničkog plesa tako i motiv pobjedničkog plesa Šive) i ples blaženstva (*ānanda*) koji svojim motivima (koji su zapravo atributi od ranije prisutni u himnama i ovjekovječeni u ikoni) opisuje dinamiku univerzuma i oslikava Naṭarāju kao apsolutno božanstvo.

Pored toga valja imati na umu da Mit o Dāruvani u svim inačicama počinje zavođenjem i završava uspostavom kulta *liṅge*. Između te dvije točke prikazana je ili kastracija ili *tāṇḍava*. Ova dva motiva dijele bitan zajednički element: silovitost koje utjeruje strah u kosti promatrača, a u nekim inačicama čak i prijeti uništenjem univerzuma. Moguće je da je pomak od kastracije k *tāṇḍavi* rezultat gore navedenih čimbenika omogućen time što

²¹² Kulke i Rothermund, op. cit., Str. 145.

²¹³ Zvelebil, op. cit., str. 54.

²¹⁴ O'Flaherty: *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, str. 138.

²¹⁵ O'Flaherty, op. cit., str. 136.

²¹⁶ Kulke i Rothermund, op. cit., Str. 146.

²¹⁷ Kulke i Rothermund, op. cit., str. 145.

²¹⁸ O'Flaherty: *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, str. 139.

je *tāṇḍava* žestok ples, potencijalno jednako opasan kao i čin Šivine kastracije.²¹⁹ U prilog tome ide činjenica da Šiva sa ženama pleše *lāsyu*, blagi ples, dok sam pleše *tāṇḍavu*, koja čini paralelu seksualnoj želji i strasti. Jer i ples i seksualnost su opasni ako su neobuzdani; tek uravnoteženi svojom polarnošću postaju kreativni.²²⁰

Ovaj princip oslikava legenda s juga Indije²²¹ po kojoj je Devī stvorila Kālī sa svrhom uništenja demona koji su postali prijjetnja za bogove i ljude; Kālī je ubila demone popivši njihovu krv, no krv je poput otrova izazvala u njoj nezasitnost, te je počela bez reda proždirati sve što je živjelo u šumi Tiruvālaṅkāṭu. Na zahtjev Nārade, Šiva je dolazi smiriti i izaziva je na natjecanje u plesu; pri njegovoj *tāṇḍavi* svjetovi se tresu, sazviježđa padaju na tlo a Kālī se onesvješćuje. Pri tom Šiva izvodi plesni pokret pod nazivom *ūrdhva-tāṇḍava*, pri kojem se noga uzdiže visoko ponad glave – što je ujedno i njegova pobjeda, jer Kālī kao žena ne može izvesti tako nepoćudnu figuru. Šiva, međutim, nastavlja ples – no njegov ples postaje tako opasan da ga Umā mora smiriti kako ne bi došlo do uništenja univerzuma.²²²

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ O'Flaherty, op. cit., str. 140.

²²¹ *Tiruvālaṅkāṭṭuppurāṇam* 10.177, 11.1-32, 12.1-61, 13.1-35, prema O'Flaherty, op. cit., str. 141.-142.

²²² O'Flaherty: *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, str. 141.-142.



Slika 10: Śiva u *ūrdhva-tāṇḍavi*, Tiruvālaṅkāṭu, dinastija Cōlja, 11. st.

Razvoj Mita o Borovoj šumi tako je označen nizom divljih plesova: prvo Kālīnog a potom Šivine *tāṇḍave*, s natjecanjem koje čini most između dvoga. Metaforički, nasilje se prenosi s demona na Kālī i napokon na Šivu, a u skladu s moćima nositelja nasilja, svaki je idući stupanj sve opasniji. Pouka tako leži u poruci da nema načina da se nasilje ukloni izravnim napadom – može se tek usmjeriti i obuzdati, što u ovom slučaju i jest svrha natjecanja. Konačno smirenje, međutim, nastupa s Umom, koja je, za razliku od Kālī, božica doma i tako viši vid Devī. Tek ona može biti protuteža Šivi u *tāṇḍavi*; Kālī, jednako žestoka kao i Šivin opasni vid, ne može ga smiriti već samo potaknuti na daljnje nasilje.²²³ Ovdje je prisutna očita paralela ranije navedenog motiva smirenja Šive kao *liṅge* u Pārvaṭi kao *yonī*;

²²³ O'Flaherty: *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, str. 142.

bez obzira na konkretnu sliku kojom se prikazuje, značenje – uravnoteženje jednog pola sile drugim – ostaje isto.

Značenje u suštini ostaje isto i kada se vratimo u uže granice mita o Dāruvani: početak i kraj mita ostaju nepromijenjeni, kao i njihova pouka – samo je k tome još pridodano tumačenje plesa, uspostavljanje Naṭarāje kao apsoluta i apsorpcija svih prijašnjih lokalnih kultova u kult Naṭarāje od Cidambarama.²²⁴

4.5. NAṬARĀJA KAO *PRAVRṬṬI* I *NIVRṬṬI*

Pravrṛtti i *nivrṛtti* dva su pojma na koje se može svesti gotovo čitava tradicionalna indijska misao. Prvi označava aktivno sudjelovanje u svijetu, drugi je povlačenje iz istog. Najstarija indoarijska kultura na indijskom potkontinentu, vedizam, očito je bila temeljena na *pravṛtti*: vedska je žrtva aktivnost koja traži punu pažnju sudionika a cilj joj je stjecanje potomstva i besmrtnost u svijetu bogova. Krajem vedskog razdoblja, uslijed otpora ortodoksiji vedizma, pojavljuju se *śrāmaṇi*, lutajući isposnici koji su razrješenje vječitih sukoba polarnih sila života nalazili u povlačenju iz svijeta aktivnosti u svijet uma, težeći njegovom krajnjem smirenju. Osim što je prožimanjem ovih dvaju struja došlo do stvaranja velike svjetske religije, buddhizma, kao i i danas značajne indijske religije, jinizma, dva su pristupa obilježila sve kasnije filozofske sisteme i religijske sljedbe. Pojedina filozofija ili sljedba obično teži jednome od dva ideala. Rasprava o tome koji je bolji prisutna je uvijek i posvuda; napokon, to je pitanje koje je, na drugoj razini, opravdano u baš svakoj odluci: povući se i ne činiti ništa – ili djelovati. U šivizmu odgovor se pruža na nekoliko načina i s nekoliko razina.

Śiva je izvor i *pravṛtti* i *nivrṛtti*. Śivin je *tapas nivrṛtti*; on nastupa nakon što se um smiri, poslije zadovoljenja s Pārvaṭī, što je aktivnost i tako *pravṛtti*.²²⁵ No Śiva je bog i kao takav svaki ekstrem može odvesti ekstremno daleko. *Tejas* njegova *tapasa* toliko je žestok da svijetu prijeti propast zato što se Śiva povukao iz *pravṛtti* – što je u mitu o Borovoj šumi motiv kastracije, pada *liṅge* koji prijeti razaranjem univerzuma. S druge strane, *tejas* njegova vođenja ljubavi s Pārvaṭī nije ništa manje opasan: toliko je žestok da može sagorjeti svijet. No budući da je božanski par povučen iz svijeta, i taj se čin može tumačiti kao *nivrṛtti* koji ne može i ne smije trajati neograničeno - zbog čega ih bogovi prekidaju kako bi ih vratili u *pravṛtti*. I *kāma* i *tapas*, drugim riječima, mogu se shvatiti kao *nivrṛtti*.²²⁶

²²⁴ O apsorpciji autohtonih kultova i legendi više će se govoriti u poglavlju 5.2. Oblikovanje kulta u Cidambaramu

²²⁵ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 39.

²²⁶ O'Flaherty: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, str. 38.

No ni ovdje mogućnosti tumačenja nisu iscrpljene. I *tapas* i *kāma* su, naime, sile, oblici energije koja je nužno *pravṛtti*; i *tapas* je u svojoj suštini aktivnost s određenim ciljem, kao i *kāma* – tako da se zajedno mogu suprotstaviti *nivṛtti*, neaktivnosti ili smirenosti. Kako povući razliku i reći što je u Śivinoj aktivnosti što? Wendy Doniger O'Flaherty odgovara ovako: *nivṛtti* je ono što Śiva poučava; *pravṛtti* je ono što utjelovljuje. On odlazi u šumu poučiti isposnike *nivṛtti*,²²⁷ ali čini to putem erotskog plesa sa ženama, što je *pravṛtti*.²²⁸ Njegov je *nivṛtti* samo pauza između dvije epizode *pravṛttija*, što međutim nije praznina, već savršeno uravnotežena napetost vječno paralelne dvostruke prirode Śive kao isposnika i ljubavnika. Veliki mitovi oslikavaju mnoštvo epizoda u kojima se Śiva kao ljubavnik i Śiva kao isposnik stapaju u sliku klatna čija je pokretna sila vječni paradoks mitova.²²⁹

Iako O'Flaherty tvrdi da je Naṭarāja čisto utjelovljenje *pravṛtti*²³⁰ usudila bih se ne složiti s ovim tumačenjem. Upravo zbog svega navedenog, smatram da je nužno ponovo promotriti Naṭarāju u svjetlu mita.

Osim što spaja već spomenute vidove Śive: u ikoni Gangādhare, Ardhanārīśvare, Candraśekhare, u mitu Liṅgodbhave, Bhikṣāṭane, Kāmeśvare – lik Śive Naṭarāja spaja u sebi kako filozofske principe tako i mitološke simbole. U trojstvu *tejas-tamas-sattva* i dvojstvu *pravṛtti-nivṛtti* Naṭarāja kao apsolut, Sthāṇu, je *sattva* i *nivṛtti*. Apasmāra puruṣa u kojeg njegova lijeva noga uranja i kojom je slama je *tamas*, tama neznanja – što je ujedno i *pravṛtti* u svom najnižem obliku nesvjesna i neuravnotežena djelovanja, djelovanja koje robuje *kāmi*. Nasuprot tome, njegova je desna noga *mokṣa*, što je *tapas*, *nivṛtti* i *sattva*. Sve ostalo je *tejas*: oganj u njegovoj ruci *tejas* je Agnija, *tejas tapasa* i *kāme* što unutar ritma vlastita plesa uništava i stvara svijet – kako u kozmičkom ciklusu, tako i unutar svakog trenutka pojedinačnog života. Ritam plesa je *ḍamaru*; ruka u *gaja-hasti* ukazuje na ono što donosi ravnotežu, pravovremeni odmak u *nivṛtti* koji smiruje žestinu života na podnošljivu razinu; dok *abhaya-mudrā* podsjeća na dano obećanje da je ples vječan i ravnoteža uvijek prisutna. A *tiruvāṣi* je *tejas* plesa samog koji je izmjena *tapasa* i *kāme*, istovremeno i *pravṛtti* i *nivṛtti*. Jer kao što glazba počiva na tišini između tonova, tako i ples počiva na miru između pokreta.

Ne tvrdim da je tvorac ikone imao sve ove elemente na umu prilikom stvaranja oblika. Pretpostaviti takvo što bilo bi apsurdno, zato što je Naṭarāja simbol – a ne postoji takvo što kao što je pravi autor simbola, kao što ne postoji ni pravi autor mita. Oboje su rezultat razvoja kulture što iz nesvjesnog progovara u slikama, pojašnjava se u razumnoj analizi i potom

²²⁷ *Liṅga* 1.29.1-83, 1.31.21.-45.; *Kūrma* 2.38.2-6. i 129-131, prema O'Flaherty, op. cit., str. 39.

²²⁸ O'Flaherty, op. cit., str. 39.

²²⁹ O'Flaherty, op. cit., str. 40.-41.

²³⁰ O'Flaherty, op. cit., str. 40.

sintetizira u filozofiju, no opet u svojoj punini može ostati (zbog nužne ograničenosti razuma kada je u pitanju obuhvaćanje cjeline) tek u simbolu. Lik Śive Naṭarāje i sam je razvoj, sveobuhvatna slika sveg razvoja prije sebe, nastala istom spontano i putem napora proisteklog iz temeljne ljudske potrebe da razumije, da postavlja pitanja. Uspjeh rezultata tog razvoja vidljiv je iz njegove omiljenosti – koja pak počiva na sposobnosti simbola da odrazi temeljna, uvijek prisutna ljudska pitanja – i odgovori na njih, kao što samo simbol to i može, na onoliko načina koliko ima postavljajuća pitanja.

7. KULT NAṬARĀJE U CIDAMBARAMU

7.1. SMJEŠTAJ CIDAMBARAMA I NJEGOVE OPĆE ZNAČAJKE

Koncept Śive Naṭarāje oblikovan je na dravidskom jugu Indije i usredotočen u Cidambaramu, hramu koji se unutar kulta boga plesa smatra središtem univerzuma. Cidambaram leži četrdesetak milja južno od Pondicherryja, između rijeke Vellāru na sjeveru, obale bengalskog zaljeva na istoku, rijeke Kolliṭam na jugu, i bazena Virāṇam na zapadu. Hram pokriva trideset i dva jutra ravnice između dvaju rijeka. Iako kompleks hrama sadrži svetišta mnogih božanstava, njegovo srce čini *ānanda-tāṇḍava* Śive Naṭarāje.²³¹

Ānanda-tāṇḍava odvija se u Cidambaramu – što je *cīt-ambara*, dvorana svijesti ili dvorana mističnog znanja. Staro tamilsko ime glasilo je *cīrampalam*, mala dvorana – naspram *pērampalama*, velike dvorane. Današnje tamilsko ime za Cidambaram glasi Tirucīrampalam. Grad kojem hram pripadam nosi mnoga imena: Puṇḍarīkapura, „grad u središtu zemlje“ – što je i lotos srce univerzalnog čovjeka, *Virāṭpuruṣe*; Antaḥpura, „grad u unutrašnjosti“ – srce zemlje koje je identično sa sjedištem *brahmana* u srcu svakog čovjeka; Puliyūr, „grad tigra“, što je kasnije sanskrtizirano u Vyāghrapura i vezano uz legendu o Vyāghrapādi. Ostala imena su Tillai i Tillaivaṇam – zato što se smatralo da je prvotni *līṅga* bio okružen šumom drveća *tillai* (*Exoecaria agallocha*).²³² Zlatni krov hrama po legendi dolazi iz izvora blizu *citsabhe* u kojem se, prema *purāṇama*, kupao kralj Siṃhavarman sa sjevera Indije. Tijekom kupanja otkrio je da je prekriven zlatom, te je dobio ime Hiranyavarman, zlatom oklopljen.²³³

Uz Cidambaram su vezane tamilske legende, razvoj južnoindijskog *bhakti* pokreta – *nāyaṇmāra* – i tamilska književnost.²³⁴ Hram je posvećen mnogim božanstvima, kao što su Viṣṇu i Śivakāmasundarī (što je tamilsko ime za Śivinu božicu). Ovdje je hram *līṅge* za koji se smatra da je najstariji i izvorni dio hrama. Pored toga, postoji svetište posvećeno Tillai Amman, majci Tillaija, koja je vjerojatno najstarije autohtono božanstvo Cidambarama. Tillai Amman naslijedio je kult *līṅge*, a njega je pak slijedio kult Naṭarāje.²³⁵

²³¹ Zvelebil, op. cit., str. 45.

²³² Zvelebil, op. cit., str. 45.-46.

²³³ Zvelebil, op. cit., str. 45.

²³⁴ Prema jednoj od legendi, dječaku je Nampi Āṇṭār Nampiju od Tirunaraiyūra njegov bog pokrovitelj Vināyaka (ta. Pollāppillaiyār) otkrio da se himne śivističkih pjesnika-svetaca nalaze u zapečaćenoj odaji u hramu Cidambaram, gdje Naṭarāja pleše svoj vječni ples. Našavši himne, Nampi Āṇṭār ih je uredio u sedam knjiga pod naslovom *Tēvāram* (poznatu i kao tamilska *Veda*) i skladao k tome živote svetaca pod naslovom *Tiruttoṇṭartiruvantāti*. Uz Cidambaram se veže i nacionalna *purāṇa* Tamila – *Periyapurāṇam*, koju je ministar kralja Cōḷa Anapāye, Cēkkilār, sastavio u slavu Śive, a ne bi li preobratio svog gospodara jaina na śivizam. (Zvelebil, op. cit., str. 46.)

²³⁵ Zvelebil, op. cit., str. 47.



Slika 11: Zlatni krov *Citsabhe*, hram
Cidambaram



Slika 12: *Śivagarigā*, hram Cidambaram



7.2. OBLIKOVANJE KULTA U CIDAMBARAMU

Izvor štovanja u Cidambaramu vjerojatno je kamen u jezeru koje je kasnije postalo hramski bazen. Sam je kamen poistovjećen s *lingom* i štuje se kao *mūlasthāna* – što znači mjesto podrijetla ili izvora. Velika dvorana hrama (*Pēraṃpalam*) ranije je bila posvećena božici, a mala dvorana (*Cirraṃpalam*) bogu plesa sličnom Murukanu čiji su svećenici putem plesa padali u trans. Grad kojem hram pripada zvao se Puliyūr, grad tigra.²³⁶

Cidambaram se ne spominje prije 5. st.²³⁷ niti u tamilskoj niti u sanskrtskoj epskoj književnosti. Poistovjećenje lokalnog boga plesa sa Šivom zbilo se, međutim, najkasnije u 6. stoljeću – što je vidljivo iz himni šivističkih pjesnika Appara i Šambandara koji u 7. stoljeću pjevaju o plesu Šive u maloj dvorani Cidambarama.²³⁸ Poslije toga *ānanda-tāṇḍava* potiskuje sve druge oblike Naṭarāje. Prikaz je simbolički toliko cjelovit da je očito rezultat zrelih uvjeta na polju društva, ekonomije, politike, mitologije, obreda, religije (svećenstva), umjetnosti i ikonografije kraljevstva Cōḷa. Mit vezan uz sveti grad se konkretizira, kao što se oblikuju i šivističke *āgame* i uz njih vezani obredi u hramovima.²³⁹

Tamilski je jug obilježen svojstvenom tradicijom plešućeg boga koja se počela razvijati za dinastije Pallava i procvala za dinastije Cōḷa. Zvelebil postavlja pitanje je li Šivin ples mogao biti predstavljen od strane ljudskog plesača? Je li 108 *karaṇa* izvorno različit ali stvaran element jedinog plesa, dio mitologije, ili je poteklo od ratničkih plesova drevnih kraljeva kakve prikazuje *Puraṇāṇūru*²⁴⁰ u 3. st.? Moguće je pretpostaviti da je riječ o sintezi drevnog kulta Tillaija i koncepta boga-kralja i kralja-boga koja se dogodila za kasnih Pallava i ranih Cōḷa, kao nužnost potvrđivanja kraljevskog statusa loze Cōḷa, i mjesta obožavanja i štovanja – zajedno s brahmanjskim konceptom *digvijaya* kraljevanja.²⁴¹ Dinastija Pallava u

²³⁶ Kulke i Rothermund, op. cit., str. 145.

²³⁷ Na jugu Indije prije 4. stoljeća nema dokaza o šivizmu i viṣṇuizmu kakve znamo danas; no od 6. stoljeća šivizam je već čvrsto uspostavljen u dravidskim zemljama. Kineski hodočasnik Xuan-zang posjetio je Kañci (prijestolnicu dinastije Pallava) oko 640. i ostavio zapise po kojima se daje zaključiti kako u to doba vladaju jinizam, buddhizam i kultovi Devī; šivizam još nije jak, ali šivistički pjesnici djeluju (Carpenter: *Theism in Medieval India*, str. 351.) - za razliku od kraljevstva Cōḷa, u kojem je buddhizam već gotovo izumro te piše o hinduističkim hramovima. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 121.-122.) Napetost između šivizma i jinizma na dravidskom je jugu stvorila novo, jedinstveno učenje obilježeno sasvim novom emotivnom energijom – *bhakti*. (Carpenter, op. cit., str. 352.)

²³⁸ Kulke i Rothermund, op. cit., str. 146.

²³⁹ Zvelebil, op. cit., str. 9.

²⁴⁰ *Puraṇāṇūru* je antologija od 400 pjesama ratničke tematike (*puṇam*), dio zbirke *Eṭṭutokai* iz razdoblja klasične tamilske književnosti *Caṅkam*.

²⁴¹ Zvelebil, op. cit., str. 43. *Digvijaya* je proces pokoravanja susjednih kraljevstava pri čemu se uspostavlja vrhovnost jednog vladara. Ime koje takav vladar nosi je *cakravartin*, gospodar svijeta.

svakom je slučaju dala značajan doprinos razvoju ikone Naṭarāje: u kasnom razdoblju njihove vladavine načinjeno je mnogo *mūrtija* Śive koji su obilježeni detaljima i finom, lakom anatomijom kakva nije viđana ranije.²⁴² Kao što je pokazano, čini se da su već u 9. st. pod pokroviteljstvom ove dinastije načinjeni *nṛttamūrtiji* Śive sa svim ikonografskim obilježjima Naṭarāje. Srednjevjekovna dinastija Cōḷa, koja je smijenila Pallave sredinom 9. stoljeća, preuzela je ove elemente od svojih prethodnika i do savršenstva dovela ikonu Naṭarāje, konačno oblikujući i uza nj vezan kult u Cidambaramu. *Cidambaramāhātmya*,²⁴³ čije je srce nastalo u 12. stoljeću a promjene su dodavane do 15., pruža dosta dobar uvid u evoluciju kulta i proces sanskrtizacije.²⁴⁴

Prvi korak bilo je uzdizanje kulta *liṅge* i sanskrtizacija imena grada u Vyāghrapura putem legende o Vyāghrapādi – sjevernoindijskom brahmanu i *bhakti* Śive koji je došao u Cidambaram štovati *mūlasthāna liṅgu*. Svetac tog imena spominje se u kasnim vedskim tekstovima, što služi povezivanju dvije tradicije u jednu.²⁴⁵

Tigar kao oružje *ṛṣija* čijom se kožom Naṭarāja opasava po Zvelebilu vjerojatno ima svoje korijene u kultu tigra. Taj je kult vjerojatno prethistorijski, totemski, a prisutan je i danas po selima na jugu Indije. Odatle možda i dolazi staro ime grada – Puliyūr, grad tigra.²⁴⁶ Pored toga valja istaknuti njegovu drugu ulogu - tigra koji je kao simbol dinastije ukrašavao zastave, novčiće i pečate Cōḷa. Ovaj je paralelizam vjerojatno odigrao značajnu ulogu u odabiru Naṭarāje kao pokrovitelja dinastije²⁴⁷ - što je drugi korak u oblikovanju kulta.

Što se tiče odnosa političke i religiozne sfere, dvostrana veza između Cidambarama i vladara ove ili one dinastije postojala je dosta prije 10. stoljeća. Mitovi Cidambarama uključivali su priče o kraljevima i potvrđivali njihovo božansko pravo vladanja još za vrijeme Pallava i ranih Cōḷa, dok su kraljevi zauzvrat pružali hramu vojnu zaštitu i donacije. Širenje teritorija ranih Cōḷa bilo je temeljeno daleko više na vojnoj moći i junaštvu no na darežljivosti, no ulaganje u Cidambaram moglo je biti izuzetak zbog položaja i značaja hrama: povezivanje

²⁴² Sivaramamurti: *Indian Sculpture*, str. 73.

²⁴³ Svetost i veličajnost (*māhātmya*) određenog hrama opisuju legende koje se nazivaju *sthala-māhātmye*. Jednom kada je uspostavljeno vrhovno božanstvo, povezuje ga se s ranijim, manjim kultovima čiji se bogovi (*grāma-devatā*) antropomorfiziraju i postavljaju kao ikone (dok su ranije načešće predstavljeni kakvim prirodnim fenomenom kao što je kamen) te poistovjećuju s glavnim božanstvom. Pored toga, oblikuju se legende koje opravdavaju silazak boga na određeno mjesto ili prikazivanje određenom svecu – što se također opisuje i sintetizira u *māhātmyama*. Kako bi se uspostavio autoritet boga i mjesta, dolazi do sanskrtizacije kulta i povezivanja s većom brahmanskom tradicijom; a budući da poklonici (*bhakta*) imaju običaj obilaziti hramove posvećene svom odabranom božanstvu, ovako preobraženo sveto mjesto postaje mjesto hodočašća i poprima pan-indijski značaj. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 144-145.)

²⁴⁴ Kulke i Rothermund, op. cit., str. 146.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Zvelebil, op. cit., str.54.-55..

²⁴⁷ Kaimal, op. cit., str. 406.

dinastije s hramom omogućilo je širenje njihovog utjecaja iznad delte rijeke Kāverī, dakle izvan njihovih granica.²⁴⁸

Naṭarāja postaje bog-zaštitnik dinastije Cōḷa i vrhovni bog Cidambarama u 10. stoljeću, zbog čega se u *māhātmyu* uključuje nova legenda o *ānanda-tāṇḍavi*.²⁴⁹ Riječ je o inačici mita o Dāruvani koja je uklopljena u priču u Patañjaliju tijekom 10. stoljeća. Ovdje Śiva, ne bi li *ṛṣije* naučio poniznosti, dolazi u šumu u liku prelijepog mladog prosjaka Bhikṣāṭane čija nagost predstavlja iskušenje za žene *ṛṣija*, dok posljednje izaziva Viṣṇu u liku prelijepe Mohinī. Śivino prevladavanje svih prijetnji koje *ṛṣiji* na njegov šalju u isti mah pruža objašnjenje atributa Naṭarāja, prikaz amblema starijih lokalnih božanstava koja se u mitu potiskuju i preuzimaju, kao i preoblikovanje plesa na spaljivalištu tijela u ples pobjede i svemoći. Ovim činom, smatra Padma Kaimal, Naṭarāja uistinu postaje simbol vrijedan kraljeva: on simbolički prikazuje nadmoć Cōḷa nad drugim kraljevima i uspostavlja Cidambaram kao središte svijeta. Naṭarāja se tako i u političkom i u religioznom smislu uspostavlja kao svemoćni bog pobjede.²⁵⁰

Kako bi bilo nezgodno da vrhovni bog, dotad bog plesa u Maloj dvorani, bude podređen božici u Velikoj dvorani, ime njegove dvorane mijenja se iz *Cirṛampalam* u *Cidambaram*. Novo je ime gotovo homofon prethodnome, no nosi sasvim različito značenje: mala dvorana postaje dvorana kozmičkog prostora, svijesti. Prema legendi, Śiva izvodi svoj ples jednako za kraljeve kao i za skromne *bhakte*, a sad ima i određeno mjesto na zemlji²⁵¹ – Cidambaram. Cidambaram se tumači i kao srce prvog bića (*puruṣa*) u čijem je središtu (*antaḥpura*) Brahman, neosobna kozmička suština - što je očito aluzija na vedsku žrtvu Puruṣe iz koje nastaje univerzum. Poistovjećivanje Puruṣe s ljudskim tijelom svećenicima omogućuje tumačenje Śivina plesa kao onog koji se odvija u Cidambaramu, srcu kozmosa, kao i u srcu *bhakte*. Na taj način mjesni bog postaje dio velike brahmanističke tradicije, heterodoksni *bhakti* pokret pomiruje se s filozofskim sistemima brahmana koji stječu kontrolu nad hramom,²⁵² a Cidambaram se uspostavlja kao političko i religiozno središte.²⁵³

²⁴⁸ Kaimal, op. cit., str. 405.

²⁴⁹ Kulke i Rothermund, op. cit., str. 146.

²⁵⁰ Kaimal, op. cit., str. 406.

²⁵¹ Za razliku od vedskih bogova, koji su nepotpuno antropomorfizirani i ne obitavaju na zemlji već se samo pojavljuju pri žrtvi, Śiva i Viṣṇu pojavljuju se utjelovljeni kao *avatāri* i kao takvi imaju sveta mjesta na zemlji. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 144.) Bogovi *bhaktija* su lokalizirani – kao *avatāri* ograničeni su na određeno područje središte kojega je hram, a hram se pak poziva na izvorno mjesto prikaza boga (npr. kamen, stablo, jezero) koje obično vodi podrijetlo od lokalnog kulta. Unutar dotičnog područja *bhakta* (poklonik) osjeća moć boga kao fizičku silu; izvan njega ta moć blijedi a teritorij, upravo kao i u kraljevstvima ljudi, pripada nekom drugom božanstvu. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 147.)

²⁵² Kulke i Rothermund, op. cit., str. 146.

²⁵³ Kaimal, op. cit., str. 406.

Posljednji stupanj oblikovanja kulta uklapanje je lokalnih božanstava u panteon Naṭarāje. Tako se Minākṣī, Ribooka, božica Pāṇḍya od Maduraija, poistovjećuje s Pārvaṭī, a središnja svetkovina njena kulta postaje slavlje vjenčanja Śive i Pārvaṭī.²⁵⁴

Drugi mit koji ocrta promjenu panteona je mit o Vyāghrapādi, koji ilustrira napetost između tamilske i sanskrske tradicije putem priče o Tillai Amman. Kada je Śiva napokon uslišio Vyāghrapādinu molbu da izvede *ānanda-tāṇḍavu* u šumi Tillai, najprije se morao suočiti s lokalnom božicom, Tillai Amman, koju je imao pobijediti u plesu. Otplesavši *ūrdhva-tāṇḍavu*, koja je božici-djevici bila neprimjerena, odnio je pobjedu. U ovom se motivu vidi prevlast upanišadske težnje za univerzalnim principom nad tamilskom sklonosti lokalnim božanstvima ograničena značaja. Śiva postaje sveobuhvatno božanstvo koje u sebi spaja značaj mnogih pojedinih božanstava užeg spektra značenja, dok se na Amman preslikava njegov ograničeniji prikaz kao uništitelja. Činom pobjede nad Amman Śiva marginalizira sva lokalna božanstva, a putem Mita o Borovoj šumi *ānanda-tāṇḍava* postaje ples svemoći.²⁵⁵

Jedna od inačica ovog motiva je legenda o Kālī u šumi Tillai, gotovo jednaka legendi o Tillai Amman. Mjesna poslovice glasi: *tillaikkālī ellaikk' appāl* – Kālī iz šume Tillai ostaje izvan granica. Izvorno svetište Kālī u srcu šume sada se identificira s *nṛttasabhom* u hramu Naṭarāje, koja sadrži kip osmorukog Śive u *ūrdhvatāṇḍava-karaṇi*; Kālī mu je s desna. Dotle je u *kanakasabhi*, gdje pleše *ānanda-tāṇḍavu*, u prisustvu Śivakāmi, supruge. Tako je izvorna božica Cidambarama podijeljena na blagi i strašni oblik, dok je središte pripalo sveobuhvatnome Śivi.²⁵⁶

Ovaj prijelaz vidljiv je i u promjeni religioznog fokusa dinastije Cōḷa. Dok je omiljena božica Vijayālaye Cōḷe (848.-871.) bila Niśumbhasudanī, koja dijeli mnoštvo karakteristika s Tillai Amman, njegovim nasljednicima to postaje Śiva, onaj koji uspostavlja apsolutnu nadmoć nad njome.²⁵⁷

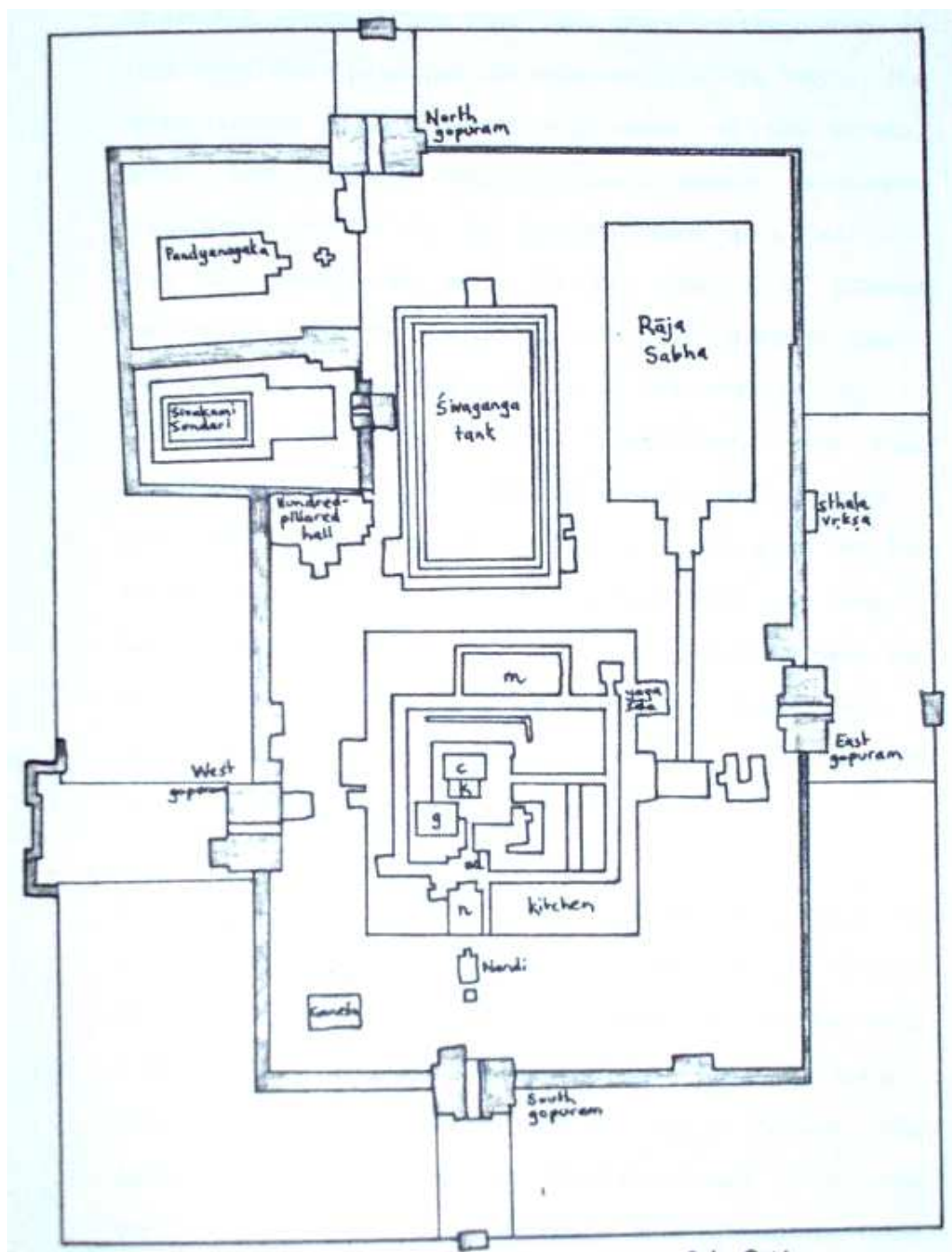
²⁵⁴ Kulke i Rothermund, op. cit., str.146. Lokalna božanstva nazivaju se *grāmadevatā*; Eliade smatra da čuvaju elemente arhajske, pred-dravidske religije. Svetišta su im u podnožju stabala, što vuče podrijetlo iz religije vegetacije koja je postojala prije uspostave zemljoradnje. Eliade isto tako smatra da *bhakti* nalazi izvore u domorodačkom štovanju, dravidskom ili pred-dravidskom, koje je "očistilo hinduizam od pretjerane magije i ritualistički obojene skolastike. *Bhakti* se okretao izravno Bogu ili Velikoj Božici, ili nekom od bezbrojnih *grāmadevatā* koju su ove predstavljale." Mjesne božice su, ukratko, manifestacija Velike Božice. Dravidska Velika Božica ima zastrašujući i orgijastički karakter poput Kālī i Durge. Mogu se naći i tragovi Velikog Boga, primordijalnog androginog božanstva (Kadaval), čije je jedno od imena Yogi. Sjetimo se da su oboje (i androginnost i *yoga*) obilježja Śive. (Eliade: *Joga*, str. 341.)

²⁵⁵ Kaimal, op. cit., str. 407.

²⁵⁶ Zvelebil, op. cit., str. 5.-6. Ime božice pravilno se na sanskrtu piše Kālī. Moguće je da je gore napisana Zvelebilova transkripcija tamilski oblik imena.

²⁵⁷ Kaimal, op. cit., str. 407.

Pored toga, struktura hrama govori o nekadašnjoj povezanosti plešućeg boga i božice. Nekada je, naime, *ṇṛttasabhā* – odaja božice – stajala točno nasuprot *kanakasabhi* (zlatnoj dvorani) i *citsabhi*. Nadalje, *Śivakāmasundarī*, *Śivina* družbenica i pozitivni vid Božice, i njeni strašni vidi (*Kālī*, *Amman*), raspoređene su unutar kompleksa hrama kao da su kasnije strateški smještene u njegov panteon. Drugim riječima, Naṭarāja je vrlo promišljeno postavljen kao vrhovno božanstvo – i to kao božanstvo koje posebno odgovara ulozi zaštitnika dinastije Cōḷa.²⁵⁸



Slika 14: Plan hrama Cidambaram

Legenda:

C. *Citsabhā*

K. *Kanakasabhā*

D. *Dvajastambha*

N. *Nṛttasabhā*

M. svetište *Mūlasthāne*

G. svetište *Govindarāje*



Slika 15: Cidambaram, satelitska snimka



Slika 16: Područje vladavine Rājārāja I Cōḷe

7.3. ULOGA DINASTIJE CŌḶA U ŠIRENJU KULTA

Gore su se navedene preinake odvale između 11. i 13. stoljeća, moguće sa svrhom kovanja veze između Cidambarama i dinastije Cōḷa.²⁵⁹ Veza je u svakom slučaju postojala za vrijeme Rājārāja I Cōḷe (985.-1014.). Rājārāja I smješta hram Rājārājeśvara u Tañjore, prijestolnicu Cōḷa – što znači da postavlja Naṭarāju u zemljopisni centar svog kraljevstva. Mural unutar hrama prikazuje Naṭarāju kojeg štiju tri žene i muškarac; većina se učenjaka²⁶⁰ slaže da muškarac predstavlja Rājārāju – što ga simbolički postavlja u vječnu zaštitu Śive. Rājārājina posvećenost Naṭarāji vidljiva je iz mnoštva detalja u hramu: zapisano je da je ikona Āṭavallāṇa uzeta kao mjera za mjerenje težine darova hramu; prikazano je 108 *karāṇa* plesa; hramu je posvećeno četrismo plesačica u službu; a Naṭarāja je smješten na zapadni zid *vimāne*, gdje su dotad stajali Viṣṇu ili Śiva u drugim, neplesnim oblicima.²⁶¹

²⁵⁹ Između 11. i 13. st. diljem Indije grade se hramovi tri do četiri puta veći od dotadašnjih, kao što je hram Rājārājeśvare u Tañjoreu iz 1012. godine. Razlog tome je političke prirode: hramovi služe ujedinjenju kraljevstava podijeljenih na *samante*. *Samanta* je sanskrtski pojam čije je izvorno značenje „susjed“ i isprva je u politici označavao nezavisnog vladara susjednog teritorija. Od 6. stoljeća, međutim, pojam počinje značiti pokoreno područje koje plaća danak vladaru – što znači da *samante* postaju vazalna područja koja neprestano teže odcijepljenju i prijete cjelovitosti kraljevstva. Jedan od načina zauzdavanja ove težnje bila je izgradnja hramova posvećenih bogu-zaštitniku vladajuće dinastije diljem kraljevstva, često i na području *samanta*. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 129.-139.).

²⁶⁰ Kaimal navodi da K. R. Srinivasan identificira likove kao kralja Kerale Cēramāna i njegove kraljice, no da se S. K. Govindaswamy, Sastri, S. R. Balasubrahmanyam i B. Venkataraman slažu da je riječ o Rājārāji. (Vidi Kaimal, op. cit., str. 407.-408., bilješka 101.)

²⁶¹ Kaimal, op. cit., str. 407.-408.

Njegova je prethodica kraljica Sembiyan Mahādevī, supruga Gaṇḍarāditye Cōle (949.-958.) koji je bio sin Parāntake I (907.-955.). Gaṇḍarāditya je posvetio himnu plešućem bogu u Tillaiju, a Sembiyan Mahādevī raširila je hramove Naṭarāje čitavim kraljevstvom. Njeni hramovi, izgrađeni između 970. i početka 11. stoljeća, prvi su koji sadrže likove Naṭarāje u punoj veličini u nišama u zidovima hramova. Dvanaest od trinaest njenih hramova²⁶² prikazuje Naṭarāju na južnom zidu *ardhamaṇḍape*, malenog predsoblja koje vodi u *vimānu* (unutrašnje svetište). Trinaesti hram nalazi se na sjeveru, na području Tondaimaṇḍalam, gdje Naṭarāja tijekom 10. stoljeća nije predstavljen ni u hramovima Cōla ni drugih vladara. Na području rijeke Kāverī koje nije pod vlašću Cōla Naṭarāje ili nema ili je postavljen kasnije u naknadno izdubljene niše u *ardhamaṇḍapi* – što, sluti Kaimal, pokazuje promjene potaknute hramovima koje su izgradili Cōle.²⁶³

Specifičnost njenih hramova je u tome što *ardhamaṇḍapa* sadrži tri niše koje prikazuju tri vida Śive: Naṭarāju, Bhikṣāṭanu i Liṅgodbhavu – sve vezane uz mitove o Naṭarāji (Bhikṣāṭana je mladi isposnik koji nag iskušava vjernost žena *ṛṣija*, a Liṅgodbhava ognjeni *liṅga* kojeg *ṛṣiji* štiju nakon Śivina plesa). Raniji hramovi sadrže samo jednu nišu, a sve tri ove figure preslikavaju različitost Cidambarama i njegova mita u druge hramove. Pored toga, u kraljičinim hramovima Naṭarāja uvijek gleda prema jugu – što je dotad bila specifičnost Cidambarama, tj. smještaja *citsabhe* u Cidambaramu.²⁶⁴

Zanimljiv je smještaj tri lica Śive u *ardhamaṇḍapi*: štovatelj prvo nailazi na Naṭarāju, udaljeni, apsolutni oblik, potom dolazi do Liṅgodbhave, i na kraju se suočava s Bhikṣāṭanom – gledatelju najosobnijem i najprivlačnijem njegovom licu, stvorenome sa svrhom zavođenja. Ovo je suprotno od tijeka mita, gdje osobno vodi nadosobnom, apsolutnom. Kaimal predlaže da bi svrha ovog smještaja mogla biti psihološka - intimno uvlačenje vjernika u božji dom.²⁶⁵

Širenje utjecaja Naṭarāje u dinastiji Cōla vidljivo je i kroz sljedeće: u hramu Gomuktiśvara u Tiruvaduturaiju koji je sagradio Parāntaka I Cōla (907. – 954.) Naṭarāja je prikazan u visokom kamenom reljefu na zidu *vimāne*, natkriven suncobranom – što sve označava kako značaj božanstva tako i povezanost s kraljevskom lozom.²⁶⁶ Osim toga, Parāntaka daje pozlatiti krov *citsabhe*, što ujedno predstavlja obnavljanje stare tradicije (krov

²⁶² Nesumnjivo njenih je osam: Kōnerirājapuram, Anangur, Tirukkōḍaikāval, Sembiyan Mahādevī, Āḍuturai, Tiruvārūr, Kuṭṭālam i Vṛddhācalam. Još četiri joj se pripisuju: Mayuram, Tirunāgēśvaram, Tirumanajēri i Tirunaraiyūr. (Kaimal, op. cit., str. 409.).

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Kaimal, op. cit., str. 410.

²⁶⁵ Kaimal, op. cit., str. 411. U ranijim je hramovima, kao što je spomenuto ranije, Naṭarāja smješten na različitim, slabo vidljivim mjestima, u malim formatima. (*Ibid.*)

²⁶⁶ Kaimal, op. cit., str. 411.

je već ranije bio pozlaćen, o čemu piše Appar u 7. stoljeću) i naglašavanje mita o Hiranyavarmanu. Ovakvo naglašavanje osobitih mjesnih obilježja bilo je uobičajena strategija kojom su vladari jačali svoje pozicije tijekom indijske povijesti.²⁶⁷

Širenjem utjecaja dinastije Cōla kult se Naṭarāje širi jugom, područjem rijeke Kāverī i iza njene delte. Ono što je očito je snažna povezanost širenja kulta Naṭarāje i širenja utjecaja dinastije Cōla.²⁶⁸ No značaj dinastije Cōla nije ograničen samo na religijsku i političku funkciju kulta. Cōle su bili veliki pokrovitelji umjetnosti: Rājendra I (1012.-1044.) zaslužan je za inovacije u umjetnosti nastale stapanjem ideala i tradicija s raznih osvojenih područja. U njegovo vrijeme načinjeni su reljefi na zidovima Cidambarama koji prikazuju 108 *karaṇa* Śivina plesa, koji ne samo da pružaju ilustraciju istih *karaṇa* iz Bharatine *Nāṭyaśāstre*, već imaju i visoku estetsku vrijednost. Autor reljefa je arhitekt Ravi, iznimno cijenjen na dvoru Cōla.²⁶⁹

²⁶⁷ Kaimal, op. cit., str. 412. Bogovi-zaštitnici kraljevstva (*rāṣṭra-devatā*), odnosno zaštitnici kraljevske dinastije, ponekad se smatraju i stvarnim vladarima kraljevstva (*samrāj*). Ti „kraljevski“ bogovi obično vode svoje podrijetlo od lokalnih autohtonih božanstava koja svoj uspon duguju dinastiji koja se s njima povezala; kult im je sasvim sanskrtiziran, no obojen lokalnom kulturom. Ovakvi su bogovi po svemu nalik kraljevima: imaju svoje *samante* – manje lokalne bogove uključene u svoj panteon tijekom procesa ustanovljenja i sanskrtizacije – te su, iako teoretski apsolutni, u praksi ograničeni na konačan prostor jednako kao što je i *cakravartin*, gospodar svijeta, vladar određenog područja koje dijeli granicu sa susjednim vladarom. Odnos između religije i politike u srednjem vijeku tako nije obilježen deifikacijom kralja, već rojalizacijom boga. No upravo taj postupak legitimizira vladara: budući da je kralj tek utjelovljenje boga u danom trenutku, on je to legitimniji što je kult njegova boga kraljevskiji. (Kulke i Rothermund, op. cit., str. 147-148.)

²⁶⁸ Kaimal, op. cit., str. 412.

²⁶⁹ Sivaramamurti: *Indian Sculpture*, str. 92.-93.



Slika 17: *Karaṇe* na *gopuri* hrama Cidambaram

Valja reći još nekoliko riječi o obliku ikone. Padma Kaimal je uočila da je kompozicija figure strogo radijalna: pupak figure čini središte kruga, glava i desna noga njegov okomiti promjer, a lijeva noga, ruke i pojas zajedno čine dva druga promjera koji s prvim krug dijele na pravilne šestine. Zanimljivo je uočiti da je graciozna vitkost figure vješto smještena u pravilan krug savijanjem udova i produživanjem okomice krunom kose na glavi. Kaimal je uočila da ovaj dijagram odgovara svakoj kanoniziranoj figuri Naṭarāje. Indijski su umjetnici, naime, koristili *yantra*²⁷⁰ kao geometrijske uzorke prilikom izrade figura – no samo kao vodič, ne kao strogi zakon – što pokazuju određena manja odstupanja od uzorka kao što je položaj ili odsustvo pojasa ili ne sasvim simetričan položaj udova. Pupak kao središte kruga pokazuje se, međutim, kao strogo pravilo.²⁷¹

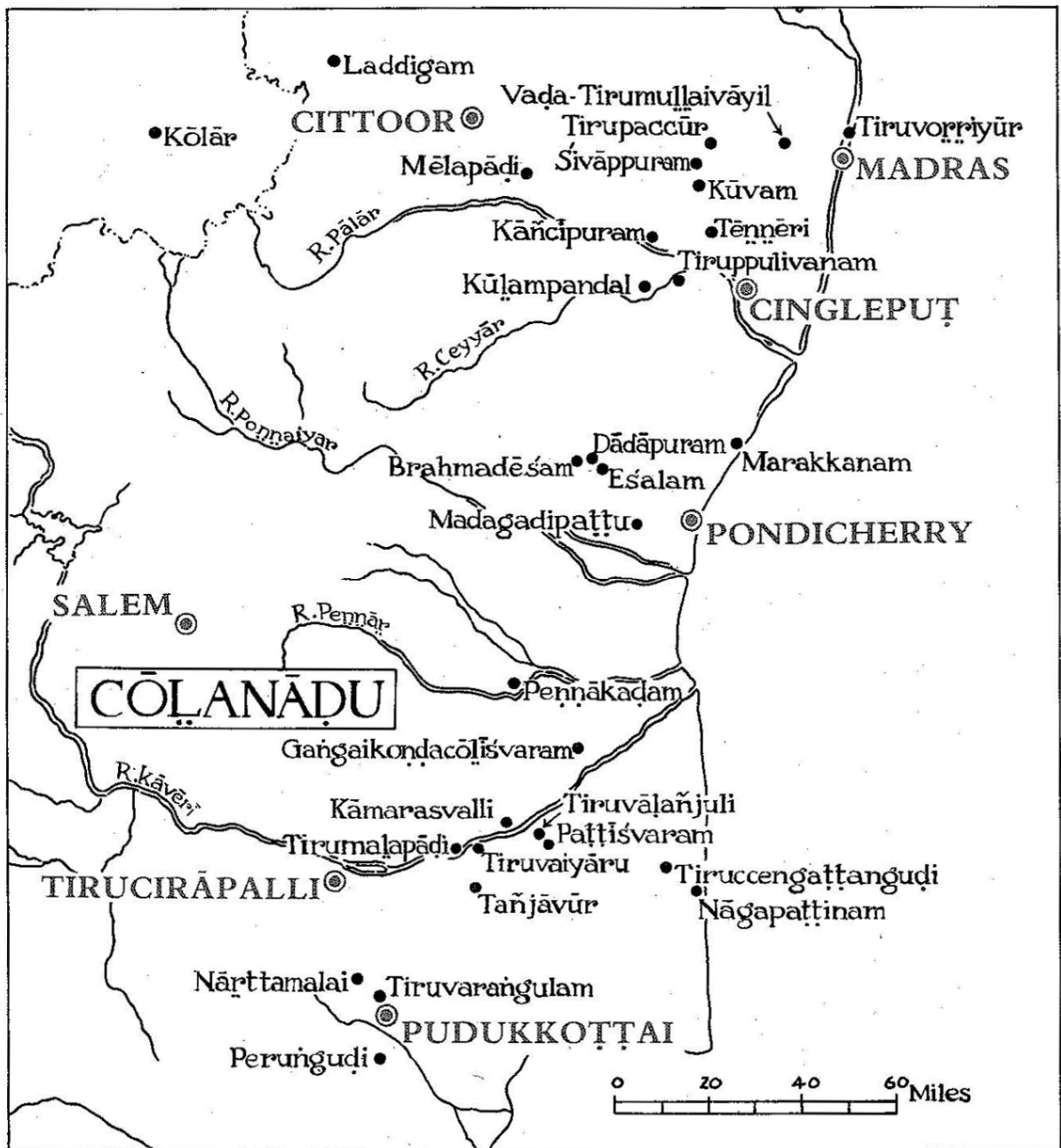
Radijalna kompozicija postaje pravilo iza 10. stoljeća, dakle nakon kanonizacije ikone. Kaimal ističe da pravilnost kanoniziranih ikona izrazito pogoduje upotrebi ikone kao

²⁷⁰ *Yantra* (iz korijena *yam* = pokoriti, vladati čime + *-tra* = suf. koji označava sredstvo) na sanskrtu prvenstveno označava bilo kakav instrument. Može se reći i da je ljudsko tijelo, kao instrument jastva, *yantra*. U užem smislu *yantra* je dijagram za usredotočenje uma koji se koristi u meditaciji, kao i dijagram koji umjetnici koriste kao pomoćno sredstvo za izradu ikona. Pritom valja uzeti u obzir da su i ikone samo sredstvo za usredotočenje uma i postizanje duhovnog cilja.

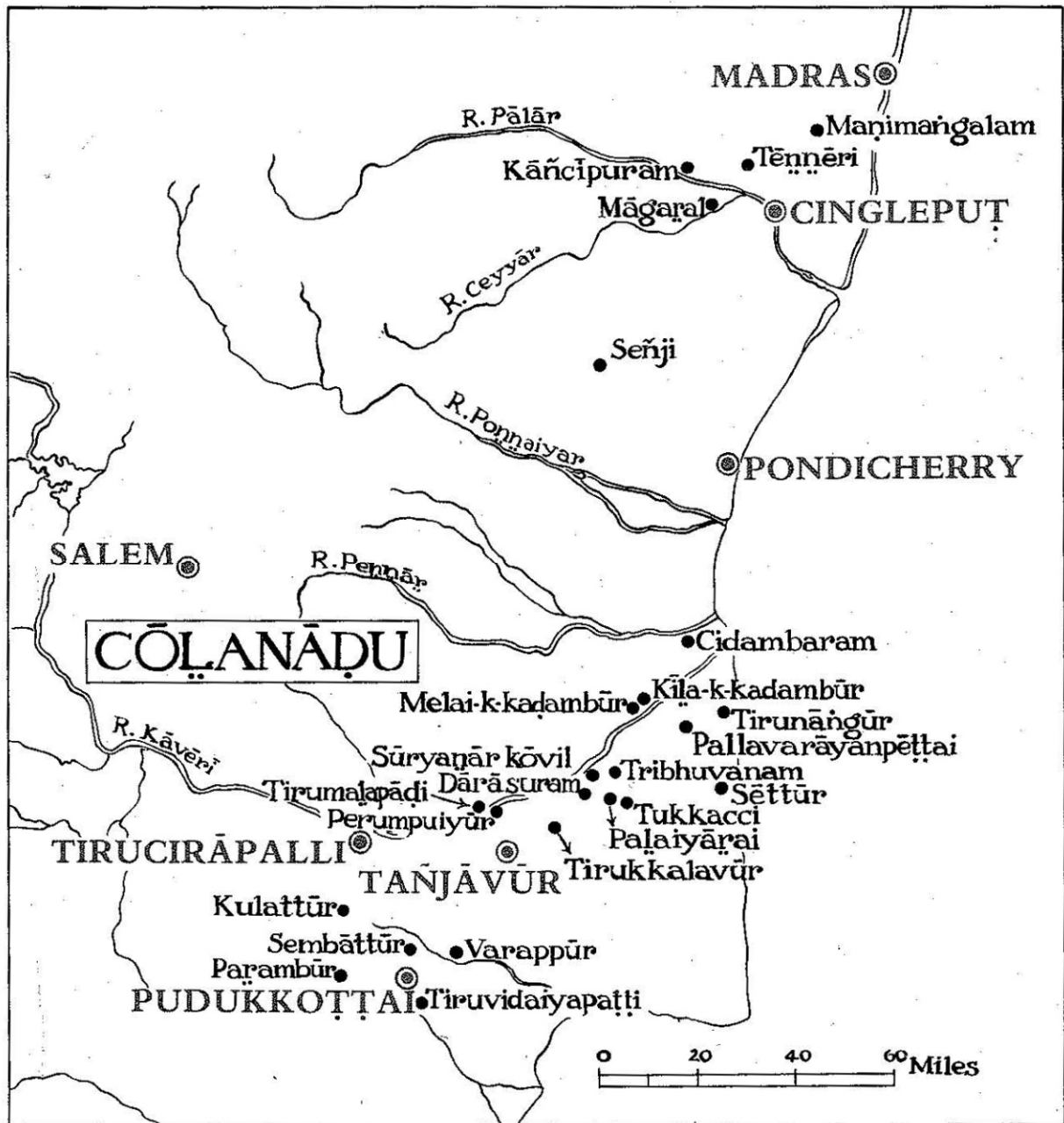
²⁷¹ Kaimal, op. cit., str. 412.-413.

simbola dinastije Cōlja: centralizirana geometrija sugerira centraliziranost kraljevstva i kulta u Cidambaramu; širenje udova i plamenova mogu se čitati kao stvaranje svijeta, širenje kraljevstva i širenje kulta. Smjer kretanja tako je dvostruk: unutra, prema središtu kraljevstva, kulta, hrama, prema suštini božanstva i sebe sama; i prema van, gdje isti ti elementi posežu prema drugima kako bi bili uključeni u kraljevstvo, kult, hram, ne bi li spoznali suštinu božanstva i sebe samih.²⁷²

²⁷² Kaimal, op. cit., str. 413.



Slika 19: lokacije hramova srednjeg razdoblja dinastije Cōḷa



Slika 20: Lokacije hramova kasnog razdoblja dinastije Cōḷa

8. ZAKLJUČAK

Naṭarāja od Cidambarama u *ānanda-tāṇḍavi* složen je koncept čije se značenje proteže na nekoliko razina: filozofskoj, kao *pañcakṛtya*, što je slikovito prikazano u ikoni i himnama śivističkih pjesnika; mitološkoj, kao prikaz ravnoteže *tapasa* i *kāme* koja čini cjelovitost života i istom predstavlja ideološku sintezu raznih tradicija: kulta *liṅge*, tamilske tradicije pobjedničkog plesa i plesa Śive; i napokon političko-povijesno-religioznoj, kao sinteza autohtonih kultova i śivistizma za vrijeme vladavine dinastije Cōḷa koja ga izabire za svog zaštitnika u 10. stoljeću. Pored toga Naṭarāja čuva elemente čije je značenje s vremenom znatno promijenjeno, tako da se izvorni značaj sasvim gubi. To su elementi šamanizma (bubanj, ekstaza koju daje naslutiti svijet *dhatūre*, vrelina *tapasa*), kulta tigra i kulta Velike Božice – pri čemu su posljednja dva kulta ostaci ne-arijskih tradicija. Naṭarāja je osobni bog *bhaktija* o kojem pjevaju śivistički pjesnici *nāyaṇmāri*, ali u hramovima se tijekom srednjeg vijeka štije po tradiciji tantričke śivističke sljedbe *Śaiva-siddhānte*; njegov je mit velikim dijelom preuzet iz *purāṇa* i kao takav čuva neke elemente iz razdoblja vedizma. Ikona Naṭarāja u *ānanda-tāṇḍavi* jedno je od najznačajnijih indijskih umjetničkih postignuća, svakako najveći doprinos koji je umjetnosti podarila dinastija Cōḷa, a njena ljepota, spojena sa značenjem, zaslužna je tome da je ikona Naṭarāja danas najraširenija ikona u Indiji i jedna od najpoznatijih u svijetu.

Što se tiče razvoja Naṭarāja, čini se vjerojatnim da je prva ikonografski cjelovita ikona načinjena oko 800. godine za vrijeme dinastije Pallava, te da je do kanonizacije i širenja kulta došlo u 10. stoljeću za vrijeme dinastije Cōḷa. Razvoj na svakoj gore navedenoj razini, međutim, sadrži još dovoljno nepoznanica i neslaganja među stručnjacima koja ostavljaju otvoren prostor za nova istraživanja.

Literatura:

Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*, Bollingen Series XVII, Princeton University Press, Princeton and Oxford, Princeton, New Jersey, 2004. (1. izdanje 1949.)

Carpenter, J. Estlin: *Theism in Medieval India*, Oriental Books Reprint Corporation, New Delhi, 1977. (1. izdanje Williams & Norgate, London, 1921.)

Chakravarti, Mahadev: *The Concept of Rudra-Śiva through the Ages*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1986.

Coomaraswami, Ananda K.: *The Dance of Śiva*, Sagar publications, New Delhi, 1971.

Dowson, John: *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1961.

Elijade, Mirča: *Joga – besmrtnost i sloboda*, Geografski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1984. (Naslov izvornika: Eliade, Mircea: *Le Yoga – Immortalité et liberté*, 1972.; preveo s francuskog: Ivan Zec)

Elijade, Mirča: *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Matica srpska, Novi Sad, 1985. (naslov izvornika: Eliade, Mircea: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1968.; preveo s francuskog: Zoran Stojanović)

Encyclopedia of India, Volume 4, Thomson Gale, Farmington Hills, 2006.

Encyclopaedia of Indian Temple Architecture, South India, Lower Drāviḍadēśa 200 B.C. – A.D. 1324., Vol. I, edited by Michael W. Meister, American Institute of Indian Studies, University of Pennsylvania Press, 1983.

Gönc-Moačanin, Klara: *Izvedbena obilježja klasičnih kazališnih oblika: grčka tragedija – indijska nāṭya – japanski nō*, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, Zagreb, 2002.

Hiriyana, M. A.: *Osnove indijske filozofije*, ITRO „Naprijed“, Zagreb 1980. (naslov izvornika: Hiriyana, M. A.: *Outlines of Indian Philosophy*, 1. izdanje George Allen & Unwin Ltd., London, 1932.; prevela Višnja Špiljak)

Ježić, Mislav & Jauk-Pinhak, Milka & Gönc-Moačanin, Klara: *Istočne Religije, skripta za studente*, Izdanje Katedre za indologiju, Filozofski Fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb 2001.

Kaimal, Padma: *Shiva Nataraja: Shifting Meanings of an Icon*, The Art Bulletin, Vol. 81, No. 3 (Sep., 1999), pp. 390-419, College Art Association, <http://www.jstor.org/stable/3051349>

Kulke, Hermann i Rothermund, Dietmar: *A History of India*, Taylor & Francis e-Library, 2004. (1. izdanje Croom Helm Australia Pty Ltd., 1986.) <http://www.scribd.com/fullscreen/64962147>

Romesh Chunder Dutt: *Lays of Ancient India – Selections from Indian Poetry Rendered into English Verse*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., Paternoster House, London, 1894. <http://www.archive.org/stream/laysancientindi00goog#page/n8/mode/2up>

Macdonell, Arthur: *A History of Sanskrit Literature*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1971.

O'Flaherty, Wendy Doniger: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part I*, History of Religions, Vol. 8, No. 4 (May, 1969), pp. 300-337, The University of Chicago Press, <http://www.jstor.org/stable/1062019>

O'Flaherty, Wendy Doniger: *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Śiva, Part II*, History of Religions, Vol. 9, No. 1 (Aug., 1969), pp. 1-41, The University of Chicago Press, <http://www.jstor.org/stable/1062140>

O'Flaherty, Wendy Doniger: *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980. (1. izdanje University of California Press Ltd., London, 1976.)

O'Flaherty, Wendy Doniger: *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.

Rao, T. A. Gopinatha: *Elements of Hindu Iconography Vol II*, Motilal Banarsidass Publishers, Private Limited, Delhi, 1997. (1. izdanje 1914.)

Rodin: *The Dance of Shiva* (naslov izvornika: *La Dance de Siva*, 1913.) <http://poetryinstone.in/lang/en/2010/02/22/the-dance-of-shiva-a-study-on-the-tiruvalangadu-nataraja-at-madras-museum-by-aguste-rodin.html>

Sivaramamurti, C.: *Indian Sculpture*, Allied Publishers Private Ltd., New Delhi, 1961.

Sivaramamurti, C.: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, Publications division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, New Delhi, 1994. (1. izdanje 1974.)

Srinivasan, Doris Meth: *Many Heads, Arms and Eyes: Origin, Meaning and Form of multiplicity in Indian Art*, Koninklijke Brill, Leiden, The Netherlands, 1997.

Srinivasan, Sharada: *Shiva as 'Cosmic Dancer': On Pallava Origins for the Nataraja Bronze*, World Archeology, Vol. 36, No.3, The Archeology of Hinduism (Sep., 2004), pp. 432-450, Taylor&Francis, Ltd., <http://www.jstor.org/stable/4128341>

Stutley, Margaret and James: *A Dictionary of Hinduism: It's Mythology, Folklore and Development 1500 BC – A.D. 1500*. 1977. Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1977.

Thapar, D. R.: *Icons in Bronze: An Introduction to Indian Metal Images*, P. S. Jayasinghe, Asia Publishing House, Bombay, 1961.

The Encyclopedia of Religion, Vol 13., editor in chief: Mircea Eliade, MacMillan Library Reference USA, Simon & Schuster MacMillan, New York, 1995.

The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics, Ascribed to Bharata-muni, Vol. I. (chapters I – XXVII), translated by Manomohan Ghosh, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1950.
<http://ia600700.us.archive.org/6/items/NatyaShastraOfBharataMuniVolume1/NatyaShastraOfBharataMuniVolume1.pdf>

Zimmer, Heinrich: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Bollingen Series VI, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992. (1. izdanje 1946.)

Zimmer, Heinrich: *The Art of Indian Asia – It's Mythology and Transformations, Vol.I: text*, Narendra Prakash Jain for Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, Delhi, 2001. (1. izdanje 1955.)

Zvelebil, Kamil V.: *Ānanda-tāṇḍava of Śiva – Sadānṛttamūrti*, Institute of Asian Studies, Chemmancherry, Chennai, 1998.

Izvori slika:

Naslovnica: Naṭarāja, dinastije Cōḷa, oko 1100.

© Trustees of the British Museum

Slika 1: Śiva u *bhujarigatrāsita-karaṇi* sa stupa u spiljskom hramu u Sīyamaṅgalamu, dinastija Pallava, 7. st.

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1174975&page=117>

Slika 2: Śiva u *catura-tāṇḍavi*, Bādāmi, dinastija Cāḷukya, 6. st.

<http://www.ghumakkar.com/2010/11/12/exploring-the-ruins-of-history-in-north-karnatka-1-badami/>

Slika 3: Śiva u *bhujarigatrāsita-karaṇi*, Ellora, Mahārāṣṭra, dinastija Rāṣṭrakūṭa, 8. st.

Izvor: Sivaramamurti, *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 211.

Slika 4: Naṭarāja iz Okkūra, Tañjāvūr, dinastija Cōḷa, 10. st., Madras Museum

Izvor: Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 215.

Slika 5: Naṭarāja, hram Tiruvālaṅkāṭu, dinastija Cōḷa, 11. st., Madras Museum

<http://poetryinstone.in/lang/en/2010/02/22/the-dance-of-shiva-a-study-on-the-tiruvalangadu-nataraja-at-madras-museum-by-aguste-rodin.html>

Slika 6: Naṭarāja, hram Bṛhadīśvara, završen 1010. pod pokroviteljstvom Rājārāje I Cōḷe.

http://dilipkumar.in/travel/heritage/brihadisvara_gangai.php

Slika 7: Naṭarāja, dinastija Pallava, oko 800., British Museum

<http://dhinakarrajaram.blogspot.com/2011/10/shiva-as-cosmic-dancer-on-pallava.html>

Slika 8: Naṭarāja iz Kunniyura, okrug Tañjāvūr, dinastija Pallava, oko 850., Government Museum, Chennai

<http://dhinakarrajaram.blogspot.com/2011/10/shiva-as-cosmic-dancer-on-pallava.html>

Slika 9: Naṭarāja, hram Tiruvālaṅkāṭu, dinastija Cōḷa, 11. st., Madras Museum, detalj

<http://poetryinstone.in/lang/en/2010/02/22/the-dance-of-shiva-a-study-on-the-tiruvalangadu-nataraja-at-madras-museum-by-aguste-rodin.html>

Slika 10: Śiva u *ūrdhva-tāṇḍavi*, Tiruvālaṅkāṭu, dinastija Cōḷa, 11. st.

Izvor: Sivaramamurti: *Nataraja in Art, Thought and Literature*, str. 240.

Slika 11: Zlatni krov *Citsabhe*, hram Cidambaram

http://www.chidambaram.rajadeekshithar.com/temple_how_to_reach.htm

Slika 12: *Śivagaṇḡā*, hram Cidambaram

<http://nasa2000.livejournal.com/53744.html>

Slika 13: Hram Cidambaram

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=795146>

Slika 14: Plan hrama Cidambaram

<http://www.earlychola.rajadeekshithar.com/chidambaramtemplemap.html>

Slika 15: Cidambaram, satelitska snimka

<http://nasa2000.livejournal.com/53744.html>

Slika 16: Područje vladavine Rājarāje I Cōle

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rajaraja_territories.png

Slika 17: *Karaṇe* na *gopuri* hrama Cidambaram

<http://nasa2000.livejournal.com/53744.html>

Slika 18: Cōlanāḡu: lokacije hramova rane dinastije Cōla

Izvor: *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture, South India, Lower Drāviḡadēśa 200 B.C. – A.D. 1324., Vol. I*, str. 146.

Slika 19: Cōlanāḡu: lokacije hramova srednjeg razdoblja dinastije Cōla

Izvor: *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture, South India, Lower Drāviḡadēśa 200 B.C. – A.D. 1324., Vol. I*, str. 224.

Slika 20: Cōlanāḡu: lokacije hramova kasnog razdoblja dinastije Cōla

Izvor: *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture, South India, Lower Drāviḡadēśa 200 B.C. – A.D. 1324., Vol. I*, str. 290.